

KJARKAS

Representanter for en boliviansk eller andinsk identitet?

Camilla Azora DeArman Kjeldstadli



Masteroppgave ved institutt for litteratur, områdestudier og
europeiske språk
Studieretning: Latin-Amerika

UNIVERSITETET I OSLO

November 2012

KJARKAS

Representanter for en boliviansk eller andinsk identitet?

En studie av en musikkgruppe fra Bolivia

© Camilla Azora DeArman Kjeldstadli

2012

KJARKAS. *Representanter for en boliviansk eller andinsk identitet?*

Camilla Azora DeArman Kjeldstadli

Veileder: Stener Ekern

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Forsidebilde: KJARKAS. Fra venstre: Lin Angulo, Gonzalo Hermosa, Makoto Shishido, Gastón Guardia, Gonzalo Hermosa Camacho Jr. og Elmer Hermosa.¹

¹ <http://www.musicaandinalatinoamericana.com/tag/kjarkas-de-bolivia/>, 03.10.12.

SAMMENDRAG

Denne oppgaven handler om Kjarkas, en musikkgruppe fra Bolivia som har vært artister i over 40 år. De spiller musikk innen sjangeren andinsk musikk, hvor de bruker indianske og moderne instrumenter. De er veldig populære i hjemlandet, men også resten av Latin-Amerika, Japan, Australia, USA og Europa.

Denne oppgaven vil se på Kjarkas som et sosialt fenomen og analysere hva gruppen og deres musikk representerer. Jeg skal gjøre en kvalitativ studie av fem av Kjarkas' melodier. Jeg skal studere den tradisjonelle og den moderne andinske musikken, for å finne ut av hvordan Kjarkas framstiller seg selv som gruppe, hva slags instrumenter og rytmer de bruker, og hva som er tema i deres melodier. Ved hjelp av begrepene identitet og autentisitet, ønsker jeg å finne ut om Kjarkas uttrykker en boliviansk eller andinsk identitet, og hva disse kategoriene innebærer. Identitet forstår jeg som et todelt eller dobbelt fenomen, en personlig identitet som har med tilhørighet å gjøre slik man forstår seg selv (indre), og identitet som en kategori sett utenfra forstått av andre (ytre). Autentisitet betyr ekte eller original, og autentisiteten gjør at man tror på en identitet. Tre virkemåter jeg bruker i oppgaven for å forklare denne ektheten, er empirisk autentisitet, kulturell-historisk autentisitet og unik autentisitet. Er det en forskjell, eventuelt hva, mellom identitetskategoriene boliviansk og andinsk, og hvordan kan dette spores i musikken og deres opptreden?

FORORD

I områdestudier om Latin-Amerika eksisterer mye litteratur om blant annet México, Brasil, Argentina og Cuba, som tar for seg ulike tema som politikk, samfunn og kulturelt liv. Når det er fokus på Bolivia, er det ofte i forhold til dyrking av kokablader og narkotikahandel, fattigdom eller migrasjon. Da jeg bestemte meg for at denne oppgaven skulle være rettet mot musikk og dans i Andesregionen, var det spennende å se at det fantes flere arbeider om den bolivianske musikken, og artikler rettet direkte mot gruppen Kjarkas som jeg hadde kjent til lenge.

Takket være Unifor og Stange og Ottestads prestegjeld har jeg gjennom stipend og legat hatt en lettere økonomisk studiehverdag, og fått muligheten til å reise til Sør-Amerika og oppleve Kjarkas direkte på scenen. Konserten med Kjarkas var et høydepunkt, både å kunne høre musikken *live*, men også det korte, uformelle og hyggelige møte jeg fikk med noen av artistene bak scenen. Det var for meg en stor ære å få møte de personlig, og jeg fikk tilbakemelding fra dem at de syntes det var veldig hyggelig at jeg skulle skrive oppgave om dem. Det var veldig interessant å se de som ikon på scenen, og helt «vanlige» mennesker bak scenen.

Denne oppgaven har ikke kunnet blitt til uten hjelp og støtte fra familie og gode venner rundt meg. Det er mange som fortjener en takk, aller først min kjære mamma som har støttet meg gjennom tykt og tynt – Jeg er veldig glad for all hjelp jeg har fått! Jeg vil også rette en stor takk til min kjære mormor; Konrad og Silje; hele studiegjengen i 8.etasje; veileder Stener Ekern; Ranya, Lene og Marit; Sara, Kjersti, Beate og Ellen; og sist men ikke minst, min lille, gode, søte Mia Azora som har sørget for at jeg har hatt føttene godt plantet på jorda under hele denne lange prosessen.

INNHALDSFORTEGNELSE

1	INNLEDNING.....	1
1.1	Hvem er Kjarkas?	1
1.2	Andinsk musikk.....	4
1.3	Kjarkas og andinsk musikk i verdenssammenheng.....	5
1.4	Bolivias historie.....	6
1.4.1	Landets geografi	6
1.4.2	Prekolumbisk tid	7
1.4.3	Kolonitid	8
1.4.4	Uavhengighet og moderne tid	10
1.5	Språk og begreper	12
1.6	Oppgavens oppbygging	13
2	METODISK TILNÆRMING.....	15
2.1	Tema og problemstilling.....	15
2.2	Valg av metode	16
2.2.1	Intervju, observasjon, feltarbeid eller tekstanalyse?.....	17
2.3	Valg av data.....	19
2.4	Konsert med Kjarkas	22
2.4.1	Observasjoner gjort under og etter konserten.....	24
2.5	Tidligere forskning.....	25
3	TEORETISK RAMMEVERK	27
3.1	Identitet	28
3.1.1	Kultur.....	29
3.1.2	Identitetsbygging med den indianske kultur som grunnmur	31
3.1.3	Rase og etnisitet i Bolivia	34
3.2	Autentisitet.....	35
3.3	Musikk som identitetsmarkør	39
3.3.1	Identitetsmarkør gjennom migrasjon og nostalgi	40
4	MUSIKK FRA ANDESREGIONEN	43
4.1	Den tradisjonelle andinske musikken	43

4.2	Den moderne andinske musikken	46
4.2.1	Forskjeller mellom tradisjonell og moderne andinsk musikk	49
4.3	Kjarkas sin musikkstil	51
4.3.1	Hva uttrykkes i Kjarkas sin musikk?	52
4.4	Kulturelle symboler hos Kjarkas	55
4.4.1	Utforming av logo	56
4.4.2	Det bolivianske flagget	58
4.4.3	Valg av navn	58
4.5	Positiv utvikling	60
5	ANALYSE AV MELODIENE	63
5.1	Analyseverktøy	63
5.2	Melodi nr. 1: <i>Imillitay</i>	64
5.2.1	Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?	64
5.2.2	Melodiens arrangement	66
5.2.3	Hvilken rytme har melodien?	66
5.2.4	Hva slags kulturelle elementer blir presentert?	68
5.3	Melodi nr. 2: <i>Chuquiago Marka</i>	69
5.3.1	Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?	69
5.3.2	Melodiens arrangement	71
5.3.3	Hvilken rytme har melodien?	72
5.3.4	Hva slags kulturelle elementer blir presentert?	73
5.4	Melodi nr. 3: <i>Mi samba mi negra</i>	74
5.4.1	Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?	74
5.4.2	Melodiens arrangement	76
5.4.3	Hvilken rytme har melodien?	76
5.4.4	Hva slags kulturelle elementer blir presentert?	77
5.5	Melodi nr. 4: <i>Munasquechay</i>	80
5.5.1	Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?	80
5.5.2	Melodiens arrangement	81
5.5.3	Hvilken rytme har melodien?	82
5.5.4	Hva slags kulturelle elementer blir presentert?	83
5.6	Melodi nr. 5: <i>Fría</i>	85

5.6.1	Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?	85
5.6.2	Melodiens arrangement	87
5.6.3	Hvilken rytme har melodien?	87
5.6.4	Hva slags kulturelle elementer blir presentert?	88
5.7	Hva uttrykkes i Kjarkas' musikk?	89
5.7.1	Andre rytmer i Kjarkas' musikk	90
6	AVSLUTNING.....	93
6.1	Representerer Kjarkas en boliviansk eller andinsk identitet?	93
6.2	Konklusjon:.....	96
	ETTERORD	99
	LITTERATURLISTE.....	101
	Bøker og artikler	101
	Internettkilder	106
	VEDLEGG	109
	Vedlegg 1: Diskografi.....	109
	Vedlegg 2: Ordliste.....	111
	Figur 1: Kart over Bolivias landskap.	7
	Figur 2: <i>Whipala</i> -flagg.	23
	Figur 3: «Fest i Antisuyo».....	44
	Figur 4: <i>Canciones Inca</i> «Inkamusikk».	45
	Figur 5: Forsidebilde av Kjarkas sitt album: <i>Canto a la mujer de mi pueblo</i> (1981).	53
	Figur 6: Kjarkas' logo.....	56
	Figur 7: Solporten.	57
	Figur 8: Det bolivianske flagget.	58

1 INNLEDNING

1.1 Hvem er Kjarkas?

Denne oppgaven handler om musikkgruppen Kjarkas fra Bolivia. Jeg ønsker å finne ut om Kjarkas representerer en boliviansk eller andinsk identitet, og i tillegg hva deres musikk uttrykker. Den bolivianske identiteten representerer mennesker fra den søramerikanske nasjonen Bolivia, men den representerer ikke andre søramerikanere som har en annen nasjonalitet. Den andinske identiteten representerer de mennesker som lever i Andesfjellene, ikke bare mennesker fra Bolivia, et område som strekker seg over flere landegrenser og har felles kulturelle trekk med andre mennesker i Peru, Argentina, Chile, Colombia og Ecuador, og representerer ikke bare mennesker fra Bolivia. I denne oppgaven vil jeg begynne med å fortelle hvem Kjarkas er, men samtidig sette dem i perspektiv i forhold til andinsk musikk og hvordan den er kjent i Latin-Amerika og ellers i verden. Den historiske konteksten er viktig og relevant for å kunne analysere identitetsspørsmål rundt musikkgruppa, jeg vil derfor også gi et kort tilbakeblikk på Bolivias historie.

Kjarkas kommer fra Capinota i Cochabamba-regionen. Gruppens medlemmer er kun menn, og flere av artistene som er med i dagens Kjarkas har vært med siden den første tiden som begynte for over 40 år siden. Medlemmene i Kjarkas er musikere som komponerer og framfører kun eget skrevet materiale. De bruker rytmer fra ulike deler av Bolivia, og i sangtekstene brukes spansk, quechua og aymara (Wara Céspedes 1993: 57). Deres musikkariere begynte i 1965 med brødrene Wilson, Castel og Gonzalo Hermosa, i tillegg til Edgar Villaroel. Den egenkomponerte musikken oppsto ikke før etter at gruppa i de første årene hadde reist rundt og spilt melodier med rytmer som folk ønsket å høre. Kjarkas hadde et ønske om å spille folkemusikk, og spilte mye den argentinske rytmen *zamba* som var populær på slutten av 1960-tallet.² Under karnevalsfeiringen kom andre rytmer fra ulike regioner i Bolivia i fokus, smått om sen begynte Kjarkas å komponere eget materiale med ulike folkemusikkrytmer. På 1960-tallet oppsto *peñas*, en musikkrestaurant eller nattklubb hvor man spiller folkemusikk, og det var her at de ulike regionale rytmer for alvor kom ble populære. Interessen økte for å høre landets egne rytmer i motsetning til *música criolla*, kreolsk musikk, laget med europeiske røtter og som eliten i landet ønsket å høre. Kjarkas

² <http://www.loskjarkas.com/web/historia-los-kjarkas/>, 13.03.12.

arbeidet hardt med musikken og hadde en egen evne til å lage melodier hvor de brukte instrumenter og rytmer fra folkemusikken i sine komposisjoner, og deres talent ble raskt satt pris på.

Rundt samme tid på 1960-tallet oppsto musikksjangeren *Nueva Canción* i nabolandet Chile hvor andinske instrumenter ble brukt, med musikere som Victor Jara og Violeta Parra i spissen. Musikk med tekst som protesterte mot urettferdighet i samfunnet, spredte seg til alle deler av Latin-Amerika og USA og ble kalt *Nueva Canción* eller *Canto Nuevo*, som betyr «ny sang», men som ofte oversettes med «protestmusikk» (Clark 2002: 43; Leichtman 1989: 47). Denne musikksjangeren hadde stor popularitet på 1960 og 1970-tallet da musikken ble en måte å uttrykke seg på for dem som ønsket å protestere mot urettferdighet. I Bolivia var det den andinske gruppen Los Jirras som banet vei for tradisjonell andinsk musikk, i et Bolivia som var (og fortsatt er) et klasseslett samfunn. I dette samfunnet ble alt som hadde med indiansk kultur sett ned på, deriblant også folkemusikk, men gjennom *Nueva Canción*-bevegelsen og etableringen av musikkclubbene *peñas*, ble synet på folkemusikken endret. Tidligere var det bare *música criolla*, kreolmusikk, å høre i urbane strøk blant middel- og overklassen. Kreolmusikk har røtter i Europa, hvor klesdrakt, rytmer og instrumenter har lite eller ingen røtter til den andinske folkemusikken. I folkemusikkclubbene oppsto en hybrid blanding med elementer fra kreolmusikken og den tradisjonelle andesmusikken som ble kalt *música folklórica*, folkemusikk (Cunningham 2011). For Kjarkas betydde dette at det var plass i samfunnet til deres folkemusikk i populærmusikken. Fra 1971 reiste Kjarkas (som da besto av Gonzalo Hermosa, Eddy Carpio, Antonio Canelas og Alcides Mejía) rundt i Bolivia og spilte ved ulike arrangementer for store og små forsamlinger med sitt egenkomponerte materiale. De fikk en enorm suksess med den hybride musikkblandingen. På den ene siden var ikke Kjarkas bare folkemusikere, heller ikke bare romantiske sangere, eller protestsangere fra *Nueva Canción*, de hadde skapt sin egen stil, *estilo Kjarkas*. Denne musikkstilen hadde tekster om kjærlighet og dagligliv som appellerte til både unge og gamle i alle samfunnsklasser. I 1975 hadde Kjarkas sin første store opptreden i La Paz (Bolivias de facto hovedstad), og samme året reiste de til Brasil for å representere Bolivia i en folkemusikkfestival før de dro ut på turné i Latin-Amerika.³ Med suksessen de opplevde kom Gastón Guardia og to andre brødre fra Hermosa-familien med i gruppa, Ulises og Elmer.

³ www.loskjarkas.com/web/historia-los-kjarkas/, 13.03.12.

Dette var starten på deres karriere som Bolivias kulturelle representanter, både innenfor og utenfor de nasjonale grensene.

Ulises Hermosa ble en del av Kjarkas tidlig på 1970-tallet, og med sitt talent komponerte han mange av Kjarkas' populære melodier. Dessverre ble Ulises syk i 1992 og døde av kreft i byen Houston i USA. I sykdomsperioden skrev han sangen *El Árbol de mi destino*, som Kjarkas ga ut året etter hans død. Denne sangen ble selve symbolet på broren for resten av gruppa, og året etter laget de albumet *Hermanos*, «Brødre», hvor Kjarkas synger om at verden ikke går under selv noen man holder kjær blir borte.⁴ Ved begravelsen til Ulises Hermosa i Cochabamba i Bolivia, kom nærmere 50.000 mennesker for å vise sin siste respekt, noe som forklarer hvor viktig han var og hvor viktige Kjarkas er for bolivianere (Wara Céspedes 1993: 52).⁵ Denne enorme deltagelsen viser hva slags inntrykk Kjarkas har gjort på sine landsmenn når et fem kilometer langt tog av mennesker samlet seg der han skulle stedes til hvile. Det var mennesker fra ulike samfunnsklasser, både unge og gamle, og alle ville uttrykke sitt tap over denne musikeren fra landets mest populære folkemusikkgruppe. Bolivianerne sørget ikke bare over mannen Ulises, men også det musikalske talentet han hadde. Han fikk gravplass på et sted i Cochabamba der privilegerte samfunnsborgere blir begravd, utstedt av de bolivianske myndighetene. Kjarkas har en evne til å røre ved folks følelser, og de har skapt et positivt inntrykk på boliviansk musikk både i hjemlandet og verden utenfor (Wara Céspedes 1993: 52).⁶ Wilson Hermosa, en av de andre Hermosa-brødrene, som var med på å grunnlegge Kjarkas døde i 2008 av hjerneblødning. Han var også instrumentmaker i tillegg til musiker, og lagde de små gitarlignende instrumentene *charango* og *ronroco*⁷ til gruppa, også for salg.

Det har vært flere musikere innom gruppa Kjarkas, og alle har satt sitt personlige preg på musikken. Tidligere medlemmer foruten de jeg allerede har nevnt, er Ramiro de la Zerda, Eduardo Yáñez Loayza, Miguel Mengoa Montes de Oca, Rolando Malpartida Porcel, José Luis Morales Rodríguez, Simon Julio Lavayen Frias, Edwin Castellanos og Fernando Torrico. De to sistnevnte dannet en duo kalt Tupay etter at de forlot Kjarkas. Dagens Kjarkas er fortsatt aktive og Gonzalo Hermosa er eneste musikeren som har vært med siden begynnelsen. Elmer Hermosa og Gastón Guardia har vært med siden 1970-tallet, og sammen med Gonzalo

⁴ *No se acaba el mundo, cuando un amor se va*, fra sangen *Ave de Cristal*, på albumet *Hermanos* fra 1993.

⁵ Se også: <http://www.youtube.com/watch?v=2D9a3MGkzrk>, 17.11.11.

⁶ På Kjarkas sin egen nettside har de en hyllestside til Ulises hvor man kan gå inn på www.youtube.com og se en reportasje om han. Der er man vitne til at hans bære blir båret gjennom byens gater hvor tusenvis sørger over tapet, <http://www.youtube.com/watch?v=2D9a3MGkzrk>, 13.03.12.

⁷ *Ronroco* er bassversjonen av *charango*: <http://www.radioantenasur.com.pe/blog/2008/02/13/muere-wilson-hermosa-uno-de-los-fundadores-de-los-kjarkas/>, 13.03.12.

Hermosa danner de kjernen i Kjarkas. Etter millenniumsskiftet har gruppa fått inn yngre impulser, med Gonzalo Hermosa Camacho Jr., Lin Angulo og Makoto Shishido fra Japan. I løpet av sin karriere har de spilt inn 40 album. Det nyeste albumet heter *40 años después*, «40 år etter» og er laget i forbindelse med 40-årsjubileet.⁸

1.2 Andinsk musikk

Når Kjarkas' musikk kategoriseres, faller den ofte inn under «andinsk musikk» i Latin-Amerika og «verdensmusikk» utenfor Latin-Amerika, mens i hjemlandet kan de falle inn under «folkemusikk» eller «nasjonalmusikk». Den bolivianske musikken, eller nasjonalmusikken, trenger ikke nødvendigvis å være andinsk musikk, det kan også være rock, hip-hop, kreol- eller mestismusikk, eller klassiske komposisjoner av bolivianske komponister (Bigenho 2002: 21-22). Den andinske musikken i Bolivia ble ikke akseptert som nasjonalmusikk i landet før etter revolusjonen i 1952 da urbefolkningen fikk bedre rettigheter enn tidligere (Cunningham 2011).

Den andinske musikken er kanskje mest kjent gjennom indianske musikere kledd i klesplagget *poncho* med en panfløyte i hånden. *Poncho* og panfløyte er en viktig del av den andinske kulturen og musikken, men den andinske musikken inneholder mye mer enn bare denne stereotypien. Denne musikkategorien brukes om musikken fra Andesfjellene i Sør-Amerika; Ecuador, Peru, Bolivia og Chile, men finnes også i Argentina og Colombia. Musikken kan være instrumentell eller med sang, og i tillegg til spansk, som er offisielt språk i alle land i Andesregionen, brukes indianske språk. Det er vanlig å snakke om tradisjonell andinsk musikk og moderne andinsk musikk. Den tradisjonelle andinske musikken er preget av fløyter og trommer, men ingen strengeinstrumenter. Opptil 20 musikere kan spille samme type instrument samtidig i en tradisjonell rytme, og denne kollektive måten å spille på er typisk for den tradisjonelle musikken (Pekkola 1996: 57). I den moderne andinske musikken ble *conjunto andino*, «det andinske ensemble» skapt, hvor panfløyter, gitar, *charango*, *bombo* og *kena*, utgjorde gruppens instrumenter (Wara Céspedes 1993: 55-56; Rios 2012: 5-6).⁹ Hver musiker har sitt eget instrument, og den individuelle stemme i gruppen skal synes. Ulike musikkgrupper fra andre steder i spansktalende områder kan kalle seg en *conjunto*. Kjarkas'

⁸ Det nye albumet kom ut høsten 2012.

⁹ *Kena* er et fløyteinstrument, *bombo* en tromme og *charango* et strengeinstrument (Pekkola 1996: 8).

grunnstruktur er som en *conjunto andino* og gjennom 40 år har de spilt *música andina*, andinsk musikk.

Mange musikere i kategorien andinsk musikk velger ofte å ta et navn som ikke er på spansk, men fra et indiansk språk, som for eksempel quechua eller aymara. Kjarkas oppfyller alle kriteriene i kategorien «andinsk musikk», siden de bruker flere instrumenter fra Andesfjellene, i tillegg til at de kler seg i *poncho* og deres dansere opptrer i tradisjonelle klesdrakter. De har også valgt navn på gruppen fra det indianske språket quechua.

1.3 Kjarkas og andinsk musikk i verdenssammenheng

Enkelte melodier med andinsk opphav er verdenskjent også blant folk som har lite kjennskap til andinsk musikk. Det er noen sanger som har blitt verdenskjent, som *El Cóndor Pasa* og *Llorando se fue*. Den peruanske melodien *El Cóndor Pasa* ble populær i USA og Europa i 1970 etter at Simon & Garfunkel hadde laget sin egen versjon.¹⁰ Denne melodiens popularitet bidro til at den andinske musikken ble kjent utenfor det latinamerikanske kontinent. På samme tid hadde musikkbevegelsen *Nueva Canción* gjort sitt inntog, og bidro til at instrumentene og rytmene ble mer kjent utenfor Andesregionen. Kjarkas startet for alvor som gruppe i 1971, hvor de reiste rundt i Bolivia og spilte rytmer som *zamba* og *chacarera* (som i dag kalles argentinske rytmer, men som også er en del av den sørøstlige musikktradisjonen i Bolivia). På begynnelsen av 1980-tallet dro de inn et mer romantisk preg på musikken, og populariteten til gruppa vokste. Kjarkas ble nå sett på som en av de største og beste bolivianske musikkgruppen (Pekkola 1996). Kjarkas utforsket den bolivianske musikken fra flere deler av landet, og komponerte mange ulike melodier med forskjellige rytmer. I 1984 kom Kjarkas sin låt *Florcita Azul* på fjortende (14) plass i Verdens Populærmusikkfestival i Japan, som åpnet opp for et enda større publikum både i Japan og verden over.¹¹

Den mest kjente melodien til Kjarkas er definitivt *Llorando se fue*. Denne melodien er best kjent som *Lambada*, spilt inn av gruppen Kaoma fra Brasil. På slutten av 1980-tallet herjet lambada-feberen over store deler av verden, til og med her i Norge, hvor folk sang og danset til denne eksotiske melodien. Det mange ikke vet er at dette er en sang skrevet av Kjarkas,

¹⁰ Skrevet av peruanske Daniel A. Robles i 1913 ([http://en.wikipedia.org/wiki/El_C%C3%B3ndor_Pasa_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/El_C%C3%B3ndor_Pasa_(song)), 19.11.10).

¹¹ Se nettside fra Verdens populærfestival: <http://users.telenet.be/wpsf/WPSF1984.htm> 13.03.12. Ved denne festivalen vant det norske bidraget til Ellen Nicolaysen i 1974 med melodien: *You Made Me Feel I Could Fly*.

hvor originalnavnet er *Llorando se fue* og betyr «hun gikk gråtende av sted». Kaoma ble veldig populær med *Lambada*, men siden Kjarkas allerede hadde spilt inn denne i Tyskland i 1984 og sikret seg opphavsretten ble Kaoma dømt til å betale erstatning.¹² I dag, nesten 30 år etter, kan melodien fortsatt høres gjennom Jennifer Lopez sin hit *On The Floor*, og Don Omar sin hit *Taboo*.¹³ Gjennom 1980- og 90-tallet økte Kjarkas' popularitet, og de spilte inn ulike album og holdt konserter over hele verden. På 2000-tallet holder de fortsatt konserter i inn- og utland, i tillegg til å lære opp en yngre generasjon musikere. Deres sønner og nevøer har startet opp gruppen Chila Jatun, og markedsføres som Kjarkas' arvtagere. Deres musikkstil er svært lik Kjarkas', og de er blitt veldig populære i Bolivia.

1.4 Bolivias historie

1.4.1 Landets geografi

For å forstå hvor Kjarkas kommer fra og hva slags sosiale forhold som påvirker dem, er det viktig å vite litt om historien og geografien til Bolivia. Dette er relevant, fordi det vil gjøre det enklere å kunne forstå det «andinske» og det «bolivianske». Bolivia er en republikk i Sør-Amerika, med grense til Brasil i nord og øst, Paraguay og Argentina i sør, Chile i sørvest og Peru i vest. Det er et land hvor cirka 55 prosent av befolkningen er indianere, 30 prosent mestiser og 15 prosent hvite.¹⁴ Det er et av Sør-Amerikas fattigste land, og landet ligger klemte mellom nabolandene uten tilgang til hav. Andesfjellene dekker store deler av den sørvestlige delen, mens lavland og regnskog ligger i det tropiske eller semi-tropiske området som dekker 2/3 av landet mot nord og øst. La Paz er de facto hovedstad, mens det konstitusjonelle sete er Sucre. Bolivia er delt inn i ni distrikter; La Paz, Oruro og Potosí ligger i høylandet, Cochabamba, Chuquisaca og Tarija ligger i dalstrøkene, og Pando, Beni og Santa Cruz ligger i de tropiske områdene. Andesfjellene er den lengste fjellkjeden i verden, og hele 2/3 av høylandet (kalt *altiplano*) ligger innenfor Bolivias grenser. *Altiplano* er det største og høyeste området i Andesfjellene og ligger på 3500-4000 moh. Det er i *altiplano* vi finner den tettest befolkede delen av Bolivia, og Titicaca-sjøen som Bolivia deler med Peru (Klein 2003: 1-4).

¹² Etter suksessen Kaoma hadde hatt med denne sangen ble det avgjort at de måtte betale Kjarkas en viss sum penger siden det var et plagiat av den opprinnelige *Llorando se fue*. Kaoma måtte betale erstatning til Kjarkas og alle mellomledd (som Kjarkas ikke har ønsket å fortelle hvor mye var) (<http://loskjarkas.com.bo/web/hist.html>, 20.11.10).

¹³ http://www.loskjarkas.com.bo/web/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=100, 13.03.12.

¹⁴ <http://snl.no/Bolivia/befolkning>, 14.11.11.



Figur 1: Kart over Bolivias landskap.¹⁵

1.4.2 Prekolumbisk tid

Fra prekolumbisk tid er det funnet bosettinger datert tilbake til cirka 12.000 år f.kr., men det er ikke før 4.000 år f.kr. at temming av de amerikanske kameldyrene (lama og alpakka) begynner. Helt fram til vår tid har rotfrukter (som blant annet poteter), kjøtt og ull fra kameldyrene og metaller vært de viktigste produktene i høylandsøkonomien. Høylandet hadde tidligst og størst bosetting i området, og handel med lavland og dalstrøk tilførte høylandet produkter de ikke selv klarte å produsere. Lavlandet har ikke vært like tilgjengelig for bosettinger som høylandet, og har vært isolert fra hverandre i større grad enn høylandet helt frem til moderne tid (Klein 2003: 5-10). Den prekolumbiske kulturen *Tiwanaku* oppsto rett sør for Titicaca-sjøen, og hadde sin storhetstid rundt år 375. Det var en mektig kultur, og den vokste i størrelse slik at det dekket kystområdet vest for Titicaca (nå sørlige Peru), store deler av dagens Bolivia og nordvest Argentina. *Tiwanaku*-kulturen var veldig viktig for den senere *Inka*-kulturen, som omfavnet Titicaca-sjøen og *Tiwanaku* i sin opprinnelsesmyte (D'Altroy 2002: 41; Klein 2003: 11-12). Inkariket hadde sin storhetstid fra 1438-1532, og på sitt største strakte det seg 4000 km i det vestlige Sør-Amerika fra Colombia i nord, til Chile og Argentina i sør. Quechua ble offisielt språk, mens i området rundt Titicaca-sjøen fikk befolkningen beholde aymara-språket og kulturen på grunn av rikdommene dette området ga Inkariket. For dagens Bolivia betyr dette at quechua ble språket i Cochabamba-dalen, mens i store deler av høylandet er fortsatt aymara gjeldene. Inkariket fikk kort levetid, for etter deres

¹⁵ <http://www.explorebolivia.com/our-country/map-of-bolivia/>, 28.06.12.

knap hundre års storhetstid kom spanjolene til det amerikanske kontinentet. Under kolonitiden ble indianerne omvendt til katolikker siden katolisismen var statsreligionen i Spania. Til tross for dette ble ikke den andinske gudetro helt tapt, og det oppsto en synkretisme¹⁶ mellom den andinske gudetroen og katolisismen. Quechua forble administrativt språk, mestiskulturen oppsto, men samtidig ble de indianske samfunnsformene som *ayllu* opprettholdt. En *ayllu* har en felles forfar og opprinnelsessted, og fungerte som en klan eller slektsgruppe (Klein 2003: 22; LAG 1987: 22).

1.4.3 Kolonitid

Det spanske Amerika ble delt administrativt inn i to store visekongedømmer. Visekongedømmet *Peru* dekket hele det vestlige Sør-Amerika og visekongedømmet *Nueva España* dekket hele Mellom-Amerika og México (Fuglestad 1994: 90). Under erobringstiden ble *ayllu* opprettholdt, og inkaadelen fikk beholde sine rettigheter. Som bytte for opprettholdelsen av adelsrettighetene fikk spanjolene varer og tjenester som tidligere hadde gått til administrasjonen i Inkariket (Klein 2003: 33-34). Spanjolene tok med seg slaver fra Afrika som skulle være arbeidskraft i utvinning av naturressurser i de ulike områdene på det amerikanske kontinentet. Den sosiale strukturen i kolonitiden var et todelt system med et sosial, politisk og økonomisk skille mellom spanjoler og indianere. Spanjolene satt med makten og alle som hadde forbindelser til Spania, fikk høyere status i klassesamfunnet enn indianerne. Spanjolene ble kjent under kategorien *peninsulares*, de som kom fra den iberiske halvøy, mens spanjolenes etterkommere som var født i Amerika var *criollos*, kreoler. En spanjol eller kreol, uansett hvor fattig eller rik, havnet i samfunnsklassen over indianerne og de svarte slavene, og alle embeter ble reservert først og fremst for spanjolene, deretter kreolene (Klein 2003: 28). Klasses skillet mellom spanjolene og indianerne var basert på kulturelle og sosiale forskjeller som hva slags klær man hadde på seg, hva slags type mat man spiste og hvilket språk man snakket. Alle som ikke var spanjol ble satt i bås, og kategoriseringen av indianere og svarte ble i tillegg til de sosiale forskjellene, først og fremst gitt ut fra fenotype¹⁷. Etter hvert som indianere begynte å kle seg vestlig, lærte seg spansk og spiste spansk mat, fikk de hevet status fra å være indianer til mestis. De fenotypiske forskjellene som hadde satt kategoriene ble etter hvert kun sosiale og kulturelle forskjeller

¹⁶ Begrepet synkretisme brukes mest når det er snakk om religion som bevisst og i stort omfang opptar elementer som trosforestillinger, riter og organisasjonsformer fra en annen (<http://www.snl.no/synkretisme/religion>, 17.08.12).

¹⁷ Iakttakbare egenskaper hos et individ.

(Klein 2003). En mestis var den opprinnelige kategorien til en person av blandet blod mellom en indianer og hvit, som dermed hadde to forskjellige «kulturer» (spanjolene/kreolene hadde ofte konkubiner og barn utenfor ekteskap med indianerkvinnene og svarte slavekvinner). Denne kulturblanding førte til en «mellomklasse» mellom spanjolene/kreolene og indianerne som ble kategorisert som mestiser. Det var ikke bare indianerne som gjennomgikk en kulturblanding, *mestizaje*, dette påvirket også spanjolene.

Spanjolene ble en del av den kreolske kulturen som hadde røtter i den spanske kulturen, men ble påvirket av levesettet på det amerikanske kontinent. Indianerne som ble «forhøyet» fra indianer til mestis havnet fortsatt i en posisjon under den kreolske kulturen. Uansett oppsto en amerikansk blandingskultur, og spanjolene ble sosialt sett blandet inn i denne når båndet til Spania ble mindre viktig. I begynnelsen av kolonitiden reiste spanjolene hjem til Spania med ønske om å oppnå prestisjefylte embetsstillinger. Dessverre oppdaget mange hjemvendte at avstanden mellom Spania og koloniene var større enn antatt. De spanjoler som hadde reist over Atlanterhavet til det amerikanske kontinentet kom ofte fra de lavere grupper i det spanske samfunn som søkte lykken i Den Nye Verden. Aristokratiet i Spania beholdt sine gode posisjoner og hadde ikke behov for å reise til det amerikanske kontinentet for å oppnå en betydelig plass i det spanske samfunn. Dette var en av faktorene til at spanjolene «sluttet» å reise hjem, men i stedet ble en del av den amerikanske «blandingskulturen».

Spanjolene/kreolene fikk automatisk en god posisjon i samfunnet siden indianerne (og slavene) ble satt i de laveste kategoriene. De av spanjolene som faktisk vendte hjem havnet i mindre attraktive posisjoner enn de ville ha fått i det spanske Amerika. Inkaadelen forsvant heller ikke med det første, men ble værende som en del av samfunnet over en lang periode, og hadde på mange måter samme status som under Inkatiden. Ulike faktorer, som opprettholdelsen (og ikke reduksjonen) av det indianske språket quechua, spanjolenes «blanding» med indianerne og de svarte, og spredningen av spanske skikker innen klesdrakt og mattradisjoner, bidro til at mestiskulturen ble annerledes enn den spanske kulturen *peninsulares* hadde. Mestiskulturen ble den kulturelle norm for etterkommerne av erobrerne og de som var blitt erobret (Klein 2003: 51).

Et element fra den indianske kulturen som ble en del av den amerikanske blandingskulturen, var tygging av kokablader. Kokaplanten gror naturlig i dalstrøkene i Andesfjellene, og hadde lenge vært en del av den indianske kulturen før spanjolene kom. Tygging av kokablader var forbeholdt Inka-eliten på grunn av en svak narkotisk effekt den ga, men ble en del av

kostholdet for gruvearbeiderne i kolonitiden fordi den ga arbeiderne lenger utholdenhet (Klein 2003: 52). Yungas-området (i tillegg til La Paz og Chapare) ble hovedsenteret for dyrking av koka. Yungas er det økologiske området mellom 500 og 1500 m.o.h. som ligger nordøst for Titicaca-sjøen vest for Amazonas-regionen (se kartet i figur 1). Koloniseringen av Yungas førte til at en stor del av de afrikanske slavene slo seg ned i dette området, ble aymara-talende og dannet en egen svart aymara subkultur.

På grunn av enorm vekst i skatteinnkreving og økt behov for matforsyninger til gruvearbeidere og slaver i visekongedømmene på 1700-tallet, ble visekongedømmet *Peru* delt inn for å få bedre administrativ oversikt. I den sørlige delen av Sør-Amerika ble visekongedømmet *Rio de la Plata* (som dagens Bolivia ble en del av) opprettet. Dette området hadde spesielt i oppgave å ta for seg den voksende driften av gruvene i Potosí og Oruro som tilførte store mengder med sølv til Spania, og tilføre matforsyninger til arbeiderne og slavene. I de nordlige delene av Sør-Amerika ble visekongedømmet *Nueva-Granada* (som omfattet dagens Ecuador, Colombia og Venezuela) opprettet (Fuglestad 1994: 133). Utvidelsen av visekongedømmene skjedde på grunn av både økonomisk og demografisk vekst.

1.4.4 Uavhengighet og moderne tid

På slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet opplevde Øvre Peru, området dagens Bolivia var en del av, dårlig økonomi etter lang krise innen gruveindustrien, som tidligere hadde vært en av hovedinntektskildene for den spanske krone. 1800-tallet begynte med depresjon, nedgangstider og jordbrukskrise, og i tillegg hadde ulike områder på det amerikanske kontinent allerede løsrevet seg fra sine tidligere europeiske stormakter.¹⁸ Europa på 1800-tallet var under forandring, og Spania som tidligere hadde vært et mektig og moderne land begynte å bli svekket som kolonimakt. Uavhengighet fra Spania ble et faktum for flere av de søramerikanske nasjonene på begynnelsen av 1800-tallet (nabolandene Peru og Argentina ble selvstendige i 1821 og 1811), og Bolivia ble en selvstendig nasjon i 1825. Helt siden kolonitiden har Bolivia hatt et klaseskille mellom indianer og hvit, og selv om indianerne har vært majoritet i landet er det minoriteten med den utdannede elite av hvite menn som har styrt landet. Den administrative inndelingen av koloniene i visekongedømmer opprettholdt den hvite elites makt, og det var *peninsulares* som styrte visekongedømmene. Kreolene ble stadig overkjørt av *peninsulares* som mottok ordre fra kongehuset hjemme i

¹⁸ USA erklærte seg selvstendig fra England i 1776, og Haiti fra Frankrike i 1804 (Fuglestad 1994: 150, 152).

Spania, de sto over kreolene i rang, og det oppsto maktkamp mellom *peninsulares* og kreoler som førte til at kreolene ønsket selvstendighet fra Spania. Løsrivelsen fra «moderlandet» i 1825 kan dermed ses på som en «kreolsk selvstendighet» siden indianerne (og de svarte) ikke fikk være en del av denne nasjonsbyggingen.

I løpet av de nesten 200 årene som nasjonen Bolivia har eksistert, har landegrensene blitt flyttet flere ganger på grunn av krig med nabolandene. Regionen *El Litoral* ved Stillehavskysten ble veldig betydningsfull etter økningen i den bolivianske gruveindustrien, men etter Stillehavskrigen (1879-1883) tapte Bolivia dette området til Peru og Chile, noe som har vært, og er en av Bolivias viktigste internasjonale politiske saker (Klein 2003: 144). Chaco-krigen (1932-35) førte til at Bolivias grenser ble flyttet enda en gang, etter at de mistet store deler av det østlige Chaco-regionen til Paraguay. På 1860- og 70-tallet hadde Bolivia stor vekst i gruveindustrien, både langs kysten og i høylandet. Med full produksjon fikk gruveindustrien oppmerksomhet internasjonalt, og Bolivia fikk en moderne eksportsektor, noe som gjorde landet sårbart for nedturer i verdensøkonomien (Klein 2003: 123). Foruten oppturer og nedturer i gruveindustrien var Bolivia på begynnelsen av 1900-tallet fortsatt en jordbruksnasjon, det var lite offentlig skolegang for indianerne, få snakket spansk og enda færre kunne lese og skrive. Indianerne var majoriteten i samfunnet, men de fikk ikke være en del av nasjonens utbygging. De var isolert geografisk på grunn av de enorme naturforskjellene i Bolivia med høye fjell, dype daler og regnskog, og sosialt sett har de blitt ignorert og segregert i samfunnet helt siden kolonitiden (Bethell 1991: 509). Mellom 1930-1980 gjennomgikk Bolivia en enorm forandring, spesielt positiv for den indianske befolkningen. I 1952 gjennomgikk Bolivia en nasjonal revolusjon som kan kalles «indianeres selvstendighet», i motsetning til den «kreolske selvstendigheten» i 1825. I 1952-revolusjonen sto nasjonsbygging sentralt, og indianerne ble innlemmet i samfunnet ved å få allmenn stemmerett (også for analfabeter), offentlig skolegang for alle og det fant sted en jordbruksreform året etter til indianernes fordel. Dessverre førte samfunnsendringene etter revolusjonen til at den bolivianske økonomien var på vei mot konkurs. Selv om Bolivia mottok hjelp fra USA, var landet preget av hyperinflasjon, hungersnød og samfunnskaos på grunn av militært styre og diktatur fram til 1982. Til tross for de store samfunnsproblemene var det gradvis bedring i denne perioden. Infrastrukturen i landet ble bedret, helsevesen og utdanning ble utviklet, og isolerte deler av landet ble knyttet sammen, blant annet Santa Cruz-regionen som ville komme til å bli viktig for landets fremtidige utvikling, spesielt på 2000-tallet (Bethell 1991; Klein 2003).

Indianernes rolle i den bolivianske identiteten kunne ikke lenger bli ignorert av den hvite elite. Fra midten av 1980-tallet ble diskusjonen om deres rolle en del av alminnelig debatt i samfunnet. På samme tid fikk Bolivia en ny eksportvare som ga inntekter, kokabladene som i mange århundrer hadde vært en del av indianernes kultur, ble raffinert til kokain og solgt på narkotikamarkedet verden over, spesielt til USA. På slutten av 1980-tallet og begynnelsen på 1990-tallet var fagforeninger for koka-bønder det nærmeste lokalmiljøet kom til offentlige autoriteter. Det oppsto nye ledere, og en av disse var Evo Morales, sønn av aymara- og quechua-indianere. Koka-bøndene rettferdiggjorde sitt arbeid med hensyn til den lange kulturelle og religiøse praksis som har foregått blant indianerne i Bolivia (og Andes) i flere århundre (Van Cott 2003: 762). Evo Morales vant valget i 2002 og ble landets første president med urbefolkningsbakgrunn. I 1994 fikk grunnloven fra 1967 et tillegg om at Bolivia er et land som ikke bare er fritt, uavhengig og eneveldig, men nå også flerkulturelt (Klein 2003: 261). Det offisielle navnet på Bolivia er i dag *Estado Plurinacional de Bolivia*, den flerkulturelle staten Bolivia.¹⁹

1.5 Språk og begreper

Denne oppgaven inneholder ord og uttrykk fra det spanske språket og fra indianerspråkene quechua og aymara. Da europeerne ankom Andesregionen, hadde de indianske sivilisasjonene ikke eget skriftspråk. Misjonærer og krønikeskrivere i kolonitiden nedtegnet de indianske språkene etter hva de hørte, og brukte latinske bokstaver til nedtegnelsen. Aymara-språket ble først nedskrevet i 1603 av jesuittpresten Lodovico Bertonia (Briggs i Hardman (ed) 1981: 127). Aymara inkluderer noen få dialekter som er forståelige mellom aymaratalende, mens quechua-språket i Bolivia har få dialekter. Den bolivianske quechua tilhører undergruppen *chínchay sureño* som er tilnærmet lik den dialekt av quechua fra Cuzco-regionen i Peru (Cerrón-Palomino 1987: appendiks 1.4 i 392; Crapo & Aitken 1986: 1). Quechua-språket i Peru har i motsetning til Bolivia stor variasjon mellom dialektene, såpass at man nesten kan snakke om flere peruanske quechua-språk (Custred i Hardman (ed) 1981: 272). I det bolivianske samfunn i dag blir det spanske språket brukt i offisielle sammenhenger. I skolesystemet har det lenge kun vært spansk som har blitt undervist, slik at mange barn med indianske språk som morsmål har måttet lære å skrive og lese på et språk de ikke forstår. Aymara ble kun brukt innad i familien og i markedssammenheng. I 1969 begynte prosjektet

¹⁹ <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/bl.html>, 24.08.12.

The Aymara Language Materials Project som hadde som mål å lage en kulturell riktig måte å lære aymara på. Dette prosjektet inkluderte lingvistiske professorer fra Bolivia og USA, og førte til en offisiell grammatikk som stadig modifiseres og forbedres (Appendiks 2 i Hardman 1981: 298). Med denne blandingen av skriftnormaler forekommer det i dag ulike måter å skrive et og samme ord på. For eksempel kan den prekolumbiske andinske kulturen *Tiahuanaco* (med spansk skrivemåte) også skrives *Tiwanaku* (på quechua), eller rytmen *wayno*, kan også skrives *huayno*, *huayño* eller *wayño*. Etter mange år med undertrykking og diskriminering av indianernes språk og kultur, har det i nyere tid blitt fokus på bevaringen av kultur og språk. I denne oppgaven har jeg valgt å bruke den indianske skriftversjonen og skriver *Tiwanaku* og *wayno*. Navn på musikkgrupper som Kjarkas eller Chila Jatun vil jeg la stå uten kursivering.

Videre i denne oppgaven vil jeg bruke begreper som urbefolkning og indianer. Hvis man ser på definisjonen av urbefolkning, så er det en ikke-dominant gruppe som lever innenfor et avgrenset område. Urbefolkning knyttes ofte til en ikke-industriell produksjon og har historisk sett vært utsatt for diskriminering, assimilering og forsømmelse av den dominante gruppen i samfunnet (Eriksen 2010: 152-153). I Bolivia er indianerne landets urbefolkning, og de er en gruppe som lever innenfor Bolivias nasjonale grenser (avgrenset område) og er landets ikke-dominerende gruppe. Flesteparten av indianerne er jordbrukere og har helt siden kolonitiden vært utsatt for diskriminering. I Bolivia er ordet *indio*, indianer, et negativt ladet ord, men siden vi i Norge ikke har de samme konnotasjoner til ordet, har jeg valgt å bruke indianer når jeg snakker om urbefolkningen i Bolivia.

Jeg bruker også andre begreper som prekolumbisk og *folklore*. Prekolumbisk bruker jeg for å understreke elementer som eksisterte før kontinentet ble kolonisert av europeerne, som for eksempel at noen av instrumenter stammer fra den prekolumbiske tiden. Ordet *folklore* betyr folketradisjoner, og i Sør-Amerika brukes ordet om folkemusikk og folkedans. I denne oppgaven vil benytte meg av denne betydningen av ordet, som en samlebetegnelse for folkemusikk og folkedans.

1.6 Oppgavens oppbygging

I denne oppgaven skal jeg studere Kjarkas og deres musikk. Gjennom den metodiske tilnærmingen i kapittel to vil jeg utdype oppgavens tema og problemstilling, samt fortelle om

observasjonen jeg gjorde på en konsert med Kjarkas. Kapittel tre tar for seg det teoretiske rammeverket til oppgaven, der vil jeg presentere to begrep som er essensielle i denne oppgaven; identitet og autentisitet. Her vil jeg se nærmere på hva identitetsbegrepet rommer i boliviansk og andinsk sammenheng. I kapittel fire tar jeg i bruk Bolivias historie og kultur for å analysere hva den andinske musikken er, hva slags instrumenter som brukes og hva som er tradisjonell- og moderne andinsk musikk. I tillegg vil jeg fortelle hva Kjarkas' rolle og hva deres musikkstil er. I kapittel fem går jeg nærmere inn på Kjarkas' melodier, med en analyse av fem utvalgte melodier. Kapittel 6 er avslutningen hvor jeg vil konkludere og oppsummere oppgaven. Som vedlegg ligger diskografien til Kjarkas, og jeg har laget en ordliste over de ikke-norske ordene i oppgaven.

2 METODISK TILNÆRMING

2.1 Tema og problemstilling

For alle oppgaver er det viktig at temaet ikke blir for stort og fokus på et konkret tema er motiverende for forskeren. Jeg ønsket å skrive om musikk og dans i Andesregionen, men fant fort ut at det ville bli for stort. Ved å snevre inn temaet til at oppgaven kun skulle dreie seg om én musikkgruppe, kom jeg fram til en problemstilling som lot seg undersøke. Dermed ble tema for denne masteroppgaven musikken til Kjarkas, og grunnlaget for deres popularitet gjennom en lang karriere. Dette vil ikke være en musikkteoretisk oppgave hvor jeg analyserer noter, takter og musikkoppbygging, men i stedet ønsker jeg å se på den sosiale og kulturelle siden ved Kjarkas. De bruker indiansk klesdrakt, spiller på indianske instrumenter og synger på indianske språk. Disse elementene kan være med på å øke gruppas popularitet, men det er ikke nødvendigvis kun publikum med indiansk bakgrunn som liker deres musikk. Jeg ønsker å finne ut hvorfor Kjarkas er så populære, kanskje er det fordi Kjarkas representerer en boliviansk identitet, en andinsk identitet, eller rett og slett tidløse og universelle menneskelige spørsmål? De er populære i hele Bolivia, i alle land i Andesregionen, i hele Latin-Amerika, men også over hele verden.

Kjarkas bidrar til å samle nasjonen, men samtidig har de en evne til å samle publikum over landegrensene. Kan man i det hele tatt stille spørsmålet om det finnes en andinsk identitet til forskjell fra en boliviansk identitet? Min hovedantagelse er at Kjarkas representerer begge. Denne antagelsen kommer av at jeg vet at de kommer fra Bolivia og da naturlig nok vil representerer en boliviansk identitet, men de har mange andinske sider ved seg som gjør at folk i andre andinske land omfavner deres musikk, noe som fører meg til spørsmålet om de representerer en andinsk identitet. Det å være andinsk er en del av Bolivias kultur, men å ha en andinsk identitet betyr ikke nødvendigvis at man samtidig har en boliviansk identitet. De med andinsk identitet kan komme fra et annet land i Andesregionen enn Bolivia. Ved oppgavens begynnelse har problemstillingen med spørsmålet om Kjarkas representerer enten en boliviansk eller andinsk identitet vært nyttig å analysere, for å kunne bekrefte at min hovedantagelse stemmer. Kjarkas kan representere både en boliviansk og en andinsk identitet på samme tid. Gjennom å teste ut denne antagelsen i analysen av tradisjonell og moderne andinsk musikk, og de utvalgte melodiene til Kjarkas vil svaret på om den andinske identitet

er innlemmet i den bolivianske identiteten vise seg. Kjarkas´ musikk er hybridmusikk, og hybrid betyr en krysning eller blanding av flere elementer som blir til et nytt fenomen. Kjarkas bruker flere elementer fra den tradisjonelle og den moderne andinske musikken og skaper en egen stil. Denne hybride musikkblandingen appellerer til alle samfunnsklasser og alle aldre. Disse spørsmålene og tankene om forskjeller mellom en boliviansk og andinsk identitet har ført meg til oppgavens problemstilling:

- Hva uttrykkes gjennom Kjarkas´ musikk?
- Representerer Kjarkas en boliviansk eller en andinsk identitet?

Gjennom Kjarkas´ blandingsmusikk kan flere tema som kulturell identitet, politisk engasjement og kjærlighet uttrykkes. Kjarkas settes ofte i kategorien andinsk musikk som kan romme både tradisjonell andinsk musikk, *Nueva Canción* (protestmusikk) og moderne andinsk musikk.

Videre i dette kapittelet vil jeg forklare hva slags valg av metode og datainnsamling jeg har vurdert som nyttige for å løse denne oppgaven. Jeg vil også si litt om oppgavens begrensninger, tidligere forskning og et tilbakeblikk på konserten med Kjarkas.

2.2 Valg av metode

Denne masteroppgaven er skrevet innenfor humanistiske fag med områdestudier som studieretning. Innen områdestudier er man ikke begrenset til å bruke én spesiell metode, men det er mulig å bruke ulike metoder avhengig av hva slags problemstilling oppgaven har, hva slags informasjon som er tilgjengelig og hvilket vitenskapssyn man ønsker å følge. Det er hva man skal studere som avgjør hva slags framgangsmåte forskeren skal velge. Da jeg bestemte meg for at oppgaven skulle handle om bare én musikkgruppe ønsket jeg å gjøre en kvalitativ undersøkelse. I kvalitative undersøkelser handler metoden om å kunne karakterisere og vise til kvalitetene eller egenskapene ved de fenomener som studeres (Repstad 2007). Denne masteroppgaven om Kjarkas handler om å utforske egenskapene ved Kjarkas´ musikk og hvordan disse kan være en del av en identitetsforståelse.

Innen humanistiske fag er hermeneutikk fortolkende vitenskap som legger vekt på å nå fram til en detaljert forståelse av blant annet tekst, ord, samtale og bilder som skaper en kvalitativ analyse. I kvalitativ analyse ligger fokuset i kvaliteten ved det som skal studeres. Det motsatte

er kvantitativ analyse hvor fokuset ligger i å telle mengden ved det som skal analyseres. Målet i en kvalitativ analyse er å finne fram til de sosiale handlingers mening gjennom fortolkende vitenskap, som her i oppgaven er Kjarkas´ musikk (Repstad 2007: 15-17; Neumann 2000: 70-72). Det er viktig for meg som forsker i denne oppgaven å bruke en metode hvor jeg kan dra nytte av begrepene identitet og autenticitet i Kjarkas´ musikk. Hvis man følger Ragins liste over mål for en undersøkelse, er et av hans punkter å tolke en spesifikk hendelse i motsetning til en generell teori (Ragin 1994: 33). Mitt mål med denne masteroppgaven er å bruke fortolkende vitenskap for å forklare Kjarkas´ lange karriere som en spesifikk hendelse, og ikke andinsk musikk som en generell teori.

En kvalitativ analyse handler om å gå i dybden av et tema og finne de «tykke beskrivelsene». Geertz (1973) diskuterer Gilbert Rye sin idé om «tykke» beskrivelser som går i dybden av en fortolkning og forklarer selve meningen eller kvaliteten ved en handling. Det motsatte, «tynne» beskrivelser, er en kvantitativ analyse som forklarer et antall. Dette betyr at om jeg ville ha forsket på Kjarkas i et breddeperspektiv og gjort en kvantitativ analyse, kunne jeg ha tatt for meg alle de over 300 melodiene gruppa har komponert. Dette var ikke mitt mål for oppgaven slik at jeg valgte å gjøre en kvalitativ undersøkelse. Undersøkelsen er basert på et fåtall av Kjarkas´ melodier som jeg har analysert med et dybdeperspektiv, en «tykk» beskrivelse. Den «tykke» beskrivelsen er en kulturell analyse, og i følge Geertz kan kultur ses på som en kontekst av meninger hvor sosiale hendelser, oppførsel, institusjoner eller prosesser gir mening og kan utforskes (1973: 14).

I kvalitativ metode kan man bruke ulike framgangsmåter for å komme fram til et resultat, de vanligste metodene er deltagende observasjon og feltarbeid, intervju og tekstanalyse. Jeg har valgt å bruke noen av disse metodene.

2.2.1 Intervju, observasjon, feltarbeid eller tekstanalyse?

Det metodiske opplegget for en kvalitativ undersøkelse er preget av fleksibilitet og kan endres i løpet av datainnsamlingen (Grønmo 1998: 81-81). Ved valg av metode til denne oppgaven var min første tanke å intervju gruppemedlemmene, men etter flere forsøk på å opprette kontakt har ikke det lyktes meg. Jeg har heller ikke hatt mulighet til å utføre et langvarig feltarbeid. Dokumentanalyse ble den viktigste delen av oppgaven med hovedfokus på melodienes tekst, og observasjon på en konsert ble tilleggsinformasjon. I tekstanalysen har jeg valgt ut fem melodier fra Kjarkas´ repertoar, og vil fortelle mer om valg av analyseverktøy i

neste del. Det kan tenkes at min konklusjon som er basert på en liten prosentdel av musikken ikke vil stemme overens med et arbeid som tar for seg alle de over 300 melodiene, men likevel vil jeg påstå at analysen av de fem melodiene gir et troverdig bilde på hva Kjarkas representerer siden jeg har valgt fem ulike rytmer og musikkstiler.

Observasjonen jeg gjorde på en konsert var skjult observasjon, siden gruppa ikke hadde kjennskap til at jeg var tilstede som forsker. Kjarkas som musikkgruppe regnes som offentlige personer (når de står på scenen), og i retningslinjene til den nasjonale forskningskomité må offentlige personer regne med at de offentlige sidene ved det de gjør kan gjøres til gjenstand for forskning (henvisning til punkt 8 i NESH, det norske Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet, i Repstad 2007: 41). Min rolle på konserten var som nysgjerrig student, en rolle som er legitim i forhold til observasjon (2007: 50). Jeg er klar over at ved ikke å intervjuer Kjarkas har oppgaven et avstandsperspektiv, og ved å se på tekstanalyse og framstillingen av gruppa analyserer jeg oppgaven ut fra et utenforståendes synspunkt, og ikke fra gruppemedlemmenes synspunkt.

Når det gjelder de rent praktiske metodene kan innsamling av datainformasjon under observasjon gjøres med notatblokk og blyant, eller båndopptaker (Repstad 2007: 61). Under observasjonen av konserten tok jeg i bruk et foto/videokamera for å ta opp deler av konserten. På den måten kunne jeg studere den i ettertid, for eksempel for å se på konsertoppstilling, klesdrakter og valg av melodier. Under det uformelle møtet med gruppa etter konserten (se 2.4) var det ikke anledning til å foreta et intervju, heller ikke å ta fram båndopptaker. Det var gjennom min rolle som nysgjerrig student som gjorde det mulig å kunne få et par minutter med noen av gruppemedlemmene. Etter konsertopplevelsen skrev jeg ned observasjonene jeg hadde gjort i en notatbok, og dette notatet har vært til hjelp senere under oppgaveskrivingen. Selve konserten var nyttig i den forstand at jeg selv kunne se klesdraktene og instrumentene de brukte, oppleve hvordan de hadde iscenesatt opptreden, oppleve publikums reaksjoner og i tillegg var det uformelle møtet bak scenen en viktig faktor for å observere gruppemedlemmene som «vanlige» mennesker. De tok av seg «Kjarkas-uniformen» (hvis man kan kalle den hvite *poncho* for uniform), og var kledd i vestlige klær med olabukser og skinnjakker. Strengt tatt trenger ikke Kjarkas å iføre seg en uniform når de går på scenen, de er populære uansett hva de har på seg, for gjennom den lange karrieren har deres publikum blitt kjent med hva denne gruppen står for.

Tekstanalyse gjøres ved å gå i dybden av en tekst og behandle denne som en kilde på samme måte som feltnotater, intervjuutskrifter og lignende. Tekstene i Kjarkas' melodier er et skriftlig materiale som er med på å kunne gi et svar på min problemstilling. I semiotikk er man opptatt av tekster ikke bare som verbale uttrykk men også bilder, lyder og musikk kan analyseres (Repstad 2007: 111). Jeg vil i denne oppgaven bruke tegn og symboler for å analysere Kjarkas' musikk på en fortolkende måte. Michelle Bigenho har skrevet at musikk som «sansebegrep» bidrar til å kunne «føle» et forestilt felleskap. Hun utvider Benedict Andersons utsagn om nasjonen som et forestilt fellesskap gjennom tekstforståelse (for eksempel gjennom å kunne lese avisen), mens Bigenho mener det er mulig å «føle» dette fellesskapet gjennom musikk (Bigenho 2002: 9; Anderson 1996: 19). For å kunne trekke ut konklusjoner i deler av et materiale skriver Grønmo at en forsker må ha en helhetlig oversikt for å kunne dra ut sitater fra en tekst. I dette tilfelle er alle melodiene til Kjarkas min «tekst» og de fem utvalgte melodiene «sitater» (Grønmo 1998: 91). Etter å ha lyttet til musikken i flere år har jeg god oversikt over mange av melodiene til Kjarkas (selv om jeg ikke kan alle de over 300), og utvelgelsen har skjedd på bakgrunn av at jeg ønsket et bredt spekter på analysen.

2.3 Valg av data

Datainnsamling er å tilegne seg ulike typer informasjon for å kunne utføre en analyse. Ved kvalitative data er det meningen som uttrykkes i ord og tekst man undersøker, i samspill mellom forsker (meg) og det forskes på (Kjarkas). Den musikken vi i dag kaller andinsk musikk stammer ikke bare fra de gamle indianske sivilisasjoner, men er et resultat av et kontinent i forandring. Andinsk musikk er et resultat av en flerhundreårig blanding påvirket av den spanske erobringen, den katolske kirke, indianeropprør og samfunnskritikk (Pekkola 1996: 7).

Gjennom en lang karriere har Kjarkas laget mange melodier, og de melodiene jeg har valgt å analysere kan gi et svar på om Kjarkas representerer en andinsk eller en boliviansk identitet. Som nevnt i innledningen viser ordet «boliviansk» til den eller det som representerer et fenomen fra nasjonalstaten Bolivia, til forskjell fra andre nasjonalstater i det samme geografiske området. «Andinsk» derimot refererer til den eller det som representerer samfunn som ligger i Andesfjellene. På mange områder overlapper kategoriene boliviansk og andinsk, ettersom Andesfjellene utgjør en stor geografisk del av Bolivia. For å kunne finne de andinske

og bolivianske elementer ved Kjarkas' melodier, har jeg konstruert noen analysespørsmål jeg vil bruke i kapittel fem som kan kaste lys over problemstillingen:

- a. Hva slags språk synger de på, og hva betyr teksten?
- b. Hva slags arrangement er brukt?
- c. Hvilken rytme bruker de?
- d. Hva slags kulturelle elementer blir presentert?

Disse spørsmålene er nyttige for å få et dybdeperspektiv på hva melodiene til Kjarkas representerer. Det første spørsmålet er nyttig for å se hvilke elementer Kjarkas ønsker å framheve når det gjelder språk, for bruken av indianske språk kan gi en melodi et andinsk preg, mens bruken av spansk kan gi melodien et boliviansk preg. Tekstinnholdet er nyttig å analysere for å finne tema på melodien, som igjen kan gi en forståelse av om melodien representerer de bolivianske sider eller andinske sider av musikken. Valg av rytme fra den andinske kulturen gir en melodi et andinsk preg, mens rytmer fra andre steder i landet gir en melodi et boliviansk preg. I tillegg er det nyttig å se på hvordan Kjarkas arrangerer og fremfører en melodi. Bruken av tradisjonelle eller moderne elementer gir en melodi et andinsk eller boliviansk preg, hvor det andinske er det tradisjonelle og det bolivianske er det moderne.

Den andinske kulturen har formet Bolivia på mange måter, den største delen av landets befolkning bor i Andesregionen og deres kultur går flere hundreår tilbake. Det betyr ikke nødvendigvis at «hele» den bolivianske identiteten er andinsk. 2/3 av Bolivia ligger utenfor Andesregionen og har andre levemåter, og de urbane strøk i høylandet er preget av en blandingskultur mellom det indianske og det kreolske. Til sammen fins det stor kulturell variasjon i Bolivia, og alle områder har kulturelle slektninger som krysser regioner og landegrenser. Selv om ikke alle snakker samme språk eller hører innunder samme etniske gruppe, har bolivianere fellestrekk i musikken gjennom bruk av instrumenter og rytmer som de kan identifisere seg med. Kjarkas har en måte å representere alle i det bolivianske samfunn ved en sammenkobling av elementer i sin musikk. I de neste kapitler vil jeg vise til flere eksempler på dette, men jeg vil gi en liten pekepinn på det allerede nå. Michelle Bigenho (2002) sin autentisitetsteori kan brukes til å forklare denne sammenkoblingen av elementer Kjarkas gjør i sin musikk gjennom a) «empirisk» autentisitet, b) «kulturell-historisk» autentisitet og c) «unik» autentisitet. Når Kjarkas bruker språket quechua i sine melodier, representerer det alle som har en tilknytning til dette språket. Det viser en empirisk autentisitet fordi det «føles» som «ekte». Bigenho forklarer at den (a) empiriske autentisitet

føles «ekte» fordi den har en *groove*²⁰ som gjør at lytteren føler at man nyter musikken. Det refererer til den sanseopplevelsen Bigenho kobler sammen med nasjonsdefinisjonen til Anderson som jeg nevnte tidligere. Et annet eksempel på empirisk autentisitet, er måten å tenke på forholdet mellom en opptreden og en representasjon av opptreden. Kjarkas´ japanske medlem Makoto Shishido er et eksempel på det. Når han tar på seg *poncho*, spiller *charango* og synger med på quechua, føles dette «ekte» fordi han er med på å produsere denne *groove* lytteren opplever. Selv om dette ikke er (b) kulturelt-historisk «rett» (siden han ikke kommer fra Bolivia), så «føles» musikken «ekte». Det kulturell-historiske vises også når Kjarkas spiller en bestemt rytme som publikum kan oppleve som sin «egen», fordi den har røtter fra der publikum kommer fra og kan regnes som stedegen. Kulturelt sett og historisk sett har musikkrytmer fått tilhørighet til et eller flere områder. Den siste autentisitetsformen (c) unik autentisitet utløser Kjarkas når de har et romantisk eller lengselsfylt tema i sin musikk til en person, tid eller sted.

Alt i alt betyr dette at Kjarkas både kan representere en boliviansk og en andinsk identitet samtidig. De andinske sidene er lettest gjenkjennelige for folk utenfor Bolivia og Latin-Amerika, og dermed også i mine øyne som en utenforstående. Denne «andinskheten» vises i klesplagg og valg av instrumenter, på konserter, i musikkvideoer og ved fotografering, hvor de ofte er kledd i *poncho* med mønster fra den prekolumbiske *Tiwanaku*-kulturen, de bærer instrumenter (gjerne panfløyter og *kena*), og de står ofte oppstilt med Andesfjellene i bakgrunnen.²¹ For Pekkola (1996) ble denne andinskheten veldig viktig i formuleringen av den nye og utvidede bolivianske identitetskonstruksjonen etter 1952-revolusjonen.

Nasjonalstaten tok opp de indianske elementer i identitetsbyggingen og gjorde de en del av det offisielle Bolivia, noe det tidligere ikke hadde vært. For musikkgrupper generelt var dette spesielt viktig for å bli akseptert som en del av nasjonalkulturen, noe som stemmer godt med min forståelse av identitet i forhold til Kjarkas.

I analysen i kapittel fire og fem har jeg brukt mye audiovisuelt materiale, med internett og cd-er som kilde. Internett har vært et viktig virkemiddel i oppgaven og har vært, i tillegg til musikktekstene, min viktigste kilde. Mange av artiklene jeg har brukt, har jeg fått fra www.jstor.org, og mye av musikken jeg har analysert har vært ved hjelp av www.youtube.com hvor jeg har kunnet se og høre melodiene. Generelt skal man være kritisk

²⁰ Det engelske ordet *groove* kan oversettes til norsk som å ”digge” musikken.

²¹ Se forsidebilde av Kjarkas hvor de står kledd i den hvite *poncho* med instrumentene i hånden.

til internettkilder på grunn av at ikke alle nettsider kvalitetssjekkes. I denne oppgaven har også jeg vært kritisk. Informasjonen jeg har funnet har jeg vurdert som mer troverdig når det har vært flere enn én kilde som sier det samme. Jeg har kjøpt flere cd-er av Kjarkas, noen ved konserten og andre før jeg startet masteroppgaven. I noen av cd-ene er det informasjon om hvilken rytme melodien er, og det forekommer at det står tekster til sangene i cd-informasjonen. Der jeg ikke har visst hvilken rytme melodien har vært, eller ikke har funnet teksten i cd-coveret, har jeg brukt internett som kilde. Diskografien til Kjarkas ligger på deres hjemmesider, men en oversikt over hvilke sanger (og tekster) som tilhører hvert album har jeg funnet i andre kilder på internett. I tillegg til internett har jeg lyttet til musikken via cd eller mp3-filer. Der hvor jeg har skrevet teksten til melodien har jeg brukt tegn for å vise at deler av teksten blir repetert. Ofte blir deler av refrenget eller hele refrenget repetert, og da har jeg rammet inn den teksten med tegnene |: *Imillitay* :|. Da vet man at denne delen repeteres når det synges. De sanger jeg skal analysere er: *Imillitay*, *Chuquiago Marka*, *Mi samba mi negra*, *Munasquechay* og *Fría*.

2.4 Konsert med Kjarkas

Hvite *poncho*, lyden av *charango*, folk i salen med *pollera*²² og bowlerhatter, *whipala*-flagg²³, 10 musikere på scenen og en enorm stemning! Jeg ankom teateret i Santiago de Chile til en lang kø av Kjarkas-fans som rakk helt rundt kvartalet. Denne menneskemengden viste meg hvor populære Kjarkas er i deres naboland Chile. Jeg kom inn, hørte lyden av den første sangen som allerede var i gang, fant plassen min og kunne bare begynne å nyte kvelden. Det var en sal med plass til cirka 2000 mennesker, og salen var nesten full. Alle i salen sang og danset til musikken, og i salen var det flere bolivianske flagg, noen med påskriften Cochabamba (siden det er byen/regionen gruppa kommer fra), flere *whipala*-flagg, chilenske flagg og jeg hadde selvsagt med et norsk flagg. Blant publikum var det flere bolivianere som var antrukket i tradisjonell boliviansk drakt med *pollera* og bowlerhatt, og noen stilte med sin egen Kjarkas-*poncho*.

²² *Pollera* er en type skjørt med mange lag som brukes av kvinner med indiansk bakgrunn.

²³ Dette flagget er siden 2009 et nasjonalt emblem på lik linje med det bolivianske flagget. Det representerer aymara indianerne, men brukes også av andre etniske grupper i Andes, http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/vida-y-futuro/20120817/la-bandera-boliviana.simbolo-de-libertad-e-182344_386051.html, 04.11.12.

Jeg hadde sitteplass på en av balkongene, og fikk sett publikum på nært hold, samtidig som jeg var ganske nær scenen hvor Kjarkas sto. Ved siden av sto noen chilenske gutter som hadde med seg både det chilenske flagget og *whipala*-flagget. De sang og danset, og i mellom sangene ropte de flere slagord. Det ene var: *Viva Bolivia*, «Leve Bolivia». De ropte også ut et slagord som gjorde veldig inntrykk, med tanke på historien mellom Bolivia og Chile, det var: *Mar para Bolivia*, «Hav til Bolivia». Dette var interessant fordi Bolivia mistet sin tilgang til kyststripen ved Stillehavet da den ble fordelt mellom Peru og Chile etter Stillehavskrigen (1879-83). Dette har vært et tema som alle presidenter siden den gang, inkludert dagens president Evo Morales, har kjempet om å få tilbake.



Figur 2: *Whipala*-flagg.²⁴

Kjarkas var kledd i det som har blitt deres varemerke, svart dress med hvit *poncho* (se forsidebilde). På scenen sto brødrene Elmer og Gonzalo Hermosa i tillegg til Gastón Guardia, Makoto Shishido fra Japan og Lin Angulo. De hadde også med seg to musikere fra Chila Jatun, Huáscar Hermosa Castro (kledd i svart som bakgrunnsmusiker) og Gonzalo Hermosa Camacho Jr. kledd i den hvite Kjarkas-*poncho*. I tillegg var tre andre bakgrunnsmusikere kledd i svart dress. Mot slutten av konserten kom de mest populære sangene, de gode gamle slagerne som alle ville høre, og som alle kunne tekstene til. Kjarkas spilte musikken, sang sangene og danset selv med, og de hadde med seg to jenter som danset ved tre anledninger.

²⁴ Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Banner_of_the_Qulla_Suyu.svg, 03.10.12

De var med under åpningsnummeret *El Último Amanecer* (rytmen *tobas*),²⁵ under sangene *Tuna Papita* (rytmen *tinku*) og sangene *Saya Afrodisiaca* og *Saya Cochabamba* (begge av rytmen *saya/caporales*).²⁶

Ekstranummeret på konserten var *Llorando se fue*. Som jeg innledningsvis forklarte, har denne sangen blitt veldig viktig for Kjarkas etter hele plagiatepisoden med gruppa Kaoma og sangen *Lambada* (se 1.3). Etter konserten gikk det lang tid før publikum ville innse at det var over, og alle sto lenge og ventet på at gruppa kanskje skulle komme ut igjen på scenen.

2.4.1 Observasjoner gjort under og etter konserten

Etter flere mislykkede forsøk får å få til et intervju med Kjarkas i begynnelsen av arbeidet med masteroppgaven, la jeg den delen av prosjektet på hylla, men da konserten var ferdig ville jeg uansett forsøke å snakke med dem. Jeg ønsket å møte medlemmene, for dermed bedre å kunne forstå menneskene bak fenomenet Kjarkas. Etter konserten spurte jeg forskjellige mennesker ansatt på teateret om hvordan jeg kunne møte gruppa. Jeg forklarte at jeg hadde reist i mange timer helt fra Norge for å delta på konserten, og fikk tips om å snakke med en mann som gikk med stakk. Jeg fant denne mannen og fortalte samme historie til ham. Han sa ikke mye, men lot meg få innpass bak scenen. Han presenterte meg for Gonzalo Hermosa, grunnleggeren av gruppa. Jeg fortalte Gonzalo hvem jeg var, at jeg var en student som skrev en universitetsoppgave om gruppa. Han var veldig hyggelig og sympatisk, og sa det var en like stor ære for dem å møte fansen som det var for meg å møte musikerne. Jeg ble også presentert for broren hans, Elmer Hermosa, og begge brødrene stilte villig opp på bilde. I hallen før jeg kom bak scenen, hadde jeg kjøpt en cd hvor det fulgte med en stor plakate med bilde av gruppa på, denne plakaten signerte Gonzalo og Elmer Hermosa, i tillegg til Makoto Shishido. Gonzalo Hermosa presenterte meg også for Huáscar Hermosa Castro som er en del av Chila Jatun. Hele det uformelle møtet var veldig kort, det varte kanskje bare i 10 minutter, men det var en avslappet stemning bak scenen.

Bak scenen hadde noen i gruppa allerede skiftet til sine vanlige klær, olabukser og skinnjakker, i stedet for sceneuniformen med svart dress og hvit *poncho*. Da jeg tok bilde hadde Gonzalo Hermosa fortsatt på seg sin *poncho*, mens Elmer Hermosa hadde tatt sin av

²⁵ http://www.youtube.com/watch?v=4kYTtK8_i40&feature=player_embedded, 13.10.11.

²⁶ I følge Michelle Bigenho (2002) skriver hun at Kjarkas bruker ordet *saya* om rytmen som egentlig heter *caporales*. Mer om dette i kapittel fem under melodi nr. 3: *Mi samba mi negra*.

seg. Huascar Hermosa Castro stilte opp på bildet mens han holdt *toyo*-panfløyten. Dette møtet ga meg et inntrykk av at Kjarkas representerer en boliviansk identitet, men at det andinske utgjør en stor del av den. I forbindelse med vestlig klesdrakt skriver Mendoza (2000) at det ble sett på som noe for de med en rikere livsstil. Hun skriver om dansegrupper fra Cuzco-regionen i Peru hvor de bruker ulike elementer for å gi uttrykk for sine autentiske indianske og andinske sider. Peru har en stor andel av befolkningen som har andinsk kultur, og i Peru er klesplagget *poncho* (laget av ull i mange ulike farger) assosiert med høylandet og rural kultur. Dette klesplagget ble en nasjonal markør for «indianskhet» og et ikon assosiert med jordbruksfolket. Bruk av vestlige klær, og spesielt skinnjakker, ble sett på som klesplagg for de med en rik og urban livsstil siden det var dyrt å få tak i. Slike klær ble et symbol på urbane mestiser, noe en vanlig jordbruker vanligvis ikke ville brukt (Mendoza 2000: 134). På scenen observerte jeg at Kjarkas sto kledd i en blanding av vestlige og indianske klær. De var kledd i svarte dressbukser med svarte skjorter til, og svarte pensko. Utenpå denne svarte «uniformen» bar hovedmusikerne i gruppa den symbolske hvite Kjarkas-*poncho*. Denne *poncho* sammen med bruken av indianske instrumenter, språk og rytmer gir Kjarkas dette autentiske preget og troverdighet som jeg tror de ønsker å representere. Etter konserten da jeg observerte dem bak scenen, var uniformen tatt av, og musikerne tok på seg sine private klær, deriblant skinnjakker. Skinnjakken blir et symbol på at Kjarkas ikke er en gruppe med jordbrukere, tvert i mot så er de mestiser som tydelig har tjent penger på sitt arbeid, og dette vises gjennom å bære skinnjakker etter endt arbeidsøkt.

2.5 Tidligere forskning

I tidligere forskning har det blitt skrevet om Kjarkas hvor gruppa har vært hovedtema, men også innen tema om boliviansk musikk. Wara Céspedes (1984; 1993) og Leichtmann (1989) har skrevet artikler direkte om Kjarkas, mens Bigenho (2002), Rios (2010, 2012), Pekkola (1996) og Mendoza (2000) har skrevet om musikk fra Andesregionen.²⁷ Jeg ble overrasket over å finne så mye akademisk materiale da jeg startet denne oppgaven siden mitt forhold til Kjarkas tidligere kun har vært å lytte til musikken. I det neste kapittelet vil jeg ytterligere forklare det teoretiske rammeverket for oppgaven og belyse begrepene identitet og autenticitet nærmere, før jeg vil bruke disse begrepene i analysen av melodiene i kapittel fem.

²⁷ En interessant observasjon jeg har gjort er at mange av forfatterne innen temaet musikk og dans i Andesfjellene er kvinner. Wara Céspedes, Leichtman, Bigenho, Pekkola og Mendoza er alle kvinner.

3 TEORETISK RAMMEVERK

Ved å se på hvilke kulturelle elementer som brukes i Kjarkas' musikk vil jeg forsøke å finne svar på oppgavens problemstilling om *Kjarkas representerer en boliviansk eller en andinsk identitet*. I ulike kontekster kan det være viktig å finne fram den andinske identiteten, mens i andre situasjoner vil det være naturlig å framstille seg selv med en boliviansk identitet. Min hovedantagelse gjennom oppgaven er at Kjarkas representerer både en boliviansk og en andinsk identitet samtidig, og at disse to identitetene delvis overlapper hverandre. Kjarkas har skapt sin egen stil, en hybrid som appellerer til alle samfunnsklasser, alle landsdeler, by og bygd og har et publikum i alle aldre. Den andinske identiteten er en stor del av Kjarkas, men de framstiller seg først og fremst som en musikkgruppe fra Bolivia, hvor den bolivianske identiteten er hovedidentiteten. Den bolivianske identiteten er en åpnere og videre identitet i seg selv.

I dette teoretiske kapittelet ønsker jeg å ta rede på hva identitetsbegrepet inneholder (3.1.), og jeg ønsker å se på hvordan autentisitet (3.2.) presenteres i forhold til musikkgrupper som spiller den type musikk som Kjarkas gjør. Skal identitetselementene virke må den bli oppfattet som ekte eller autentisk. I identitetsutredningen vil jeg gå inn på begreper som rase og etnisitet, som er viktig for å kunne forstå situasjonen Kjarkas som en boliviansk musikkgruppe er i, i et land hvor etnisk diskriminering har pågått lenge. Musikk som identitetsmarkør er viktig for mange, i Kjarkas sitt hjemland, men kanskje enda viktigere for de som har emigrert fra Bolivia fordi nasjonalfølelse og nasjonalstolthet kan uttrykke identitet. Bolivia er et av Latin-Amerikas fattigste land, og har opp gjennom historien vært gjennom mange vanskelige perioder. Det faktum at Kjarkas er såpass populære, gjør at bolivianere har noe å være stolte over, når det er andre faktorer i bolivianernes hverdag som ikke er like positive, som fattigdom eller narkotikahandel. En analyse av hvilken identitet en musikkgruppe representerer fører meg inn i et arbeid for å forstå hva identitet betyr. I tillegg til identitetsbegrepet er det viktig for denne oppgaven å forstå hva begrepet autentisitet, eller ekthet, betyr. Autentisitet er et begrep som vil være med å kunne forklare hvordan en musikkgruppe framstiller seg og hvordan Kjarkas har brukt autentisitetsbegrepet til å bli så populære som de har blitt.

3.1 Identitet

Når det er snakk om identitet, har ikke en person eller en gruppe bare én identitet, men flere lag av identiteter som man tar frem etter hvilken kontekst de ulike identitetene passer inn i. Identiteten kan ses som et skjelett eller en grunnstruktur ved et individ eller en gruppe, og andre hierarkiske kategoriseringer kommer «utenpå». Peter Wade (1997) forklarer dette på en god måte når han sier at identitet er bygget opp lag på lag. Han sier at disse lagene av identitet kan man forestille seg er som en russisk matrusjka-dukke som er laget av tre, er hul inni og kan åpnes. Inni dukken er det flere like mindre dukker som får plass inni den andre. Lik denne dukken har et individ flere enn én identitet, de fleste har flere identiteter til ulike kontekster. Wade mener at identitet ikke er en ting, men en prosess som stadig er under forandring, og en gruppe eller et individ har ikke én enkel identitet (1997: 18, 82). Denne identitetsforståelsen mener jeg stemmer veldig godt i forhold til Kjarkas, siden de i løpet av sin lange karriere har bygget opp sin egen musikkstil hvor bruken av ulike elementer har skapt Kjarkas til den gruppen de er i dag. De har lag på lag av kulturelle elementer eller identiteter som de tar frem i sin musikk. Som jeg skal belyse senere i kapittel fire og fem bruker Kjarkas ulike kulturelle elementer i musikken for å understreke variasjonen i den bolivianske identitet, som også omfatter andinske elementer. Det være seg gjennom instrumenter, klesdrakter, språk og valg av rytmesjanger.

I tillegg til Peter Wade sin forståelse av identitet som en dukke med flere lag, vil jeg ta i bruk en teori om at identitet er et todelt eller dobbelt fenomen; identitet oppfattet innenfra og identitet oppfattet utenfra. Sett innenfra er identitet hva et individ tenker om seg selv, mens sett utenfra er det en sosialt bestemt identitet man får tilskrevet av andre. I sosialantropologi snakker man om en sosial identitet, og den kan brukes i denne oppgaven for å forklare den ytre identitet ved Kjarkas. Når Eriksen skriver at «identitet er å være seg selv samtidig som det betyr å være annerledes» (2010: 71), forstår jeg det slik at identitet er delt inn i to; en personlig identitet som har med tilhørighet å gjøre slik man forstår seg selv (indre), og på den annen side identitet som en kategori sett utenfra forstått av andre (ytre). Den identitet man selv oppfatter man har kan bli sett på som en annen hvis man ser den fra et annet perspektiv (Eriksen 2010: 71). Den *bolivianske identiteten* vil da være Kjarkas' indre identitet, siden de har en tilhørighet til Bolivia og de oppfatter seg selv som bolivianske. Sett utenfra kan den ytre identiteten være den *andinske identitet* som Kjarkas «kler på seg selv», og er den de får tilskrevet av andre spesielt utenfor Bolivias grenser. Det er denne ytre identiteten jeg ønsker å

studere nærmere i denne oppgaven. Kan denne andinske identiteten være et ytre lag gruppa «kler på seg» for å fremme sin bolivianske identitet? Hvis det er slik, hva med medlemmene av gruppa som ikke kommer fra Bolivia? Et av de yngre medlemmene er født i Chile, og Makoto Shishido kommer fra Japan. Påkledningen Kjarkas gjør kan forklares med autentisitetetsbegrepet til Bigenho, som eksempelet om Makoto Shishido som iført en andinsk «påkledning» kan gi et autentisk bilde på en boliviansk identitet siden helhetsbildet gir en følelse av noe «ekte». Kjarkas legger lag på lag utenpå sin bolivianske grunnstruktur, og hvis man «åpner opp» den russiske dukken som vi kan forestille oss at Kjarkas er, så ligger alle de bolivianske elementene (inkludert de andinske) utenpå deres indre oppfatning av dem selv. Den andinske «påkledningen» (som faktisk er en påkledning i form av *poncho*, men også en påkledning ved bruk av instrumenter og andre kulturelle tegn og symboler) kan være et kulturelt element gruppa tar på seg siden de ønsker å fremheve sine andinske sider, både for sitt bolivianske publikum, men også kanskje spesielt for publikum utenfor Bolivia. Den andinske identiteten er en stor del av den bolivianske, og jeg mener at å ha en identitet som boliviansk eller andinsk sammenfaller i mange situasjoner. Mange fra Kjarkas' publikum som ikke kommer fra Bolivia, kan understreke sin fascinasjon av musikken fordi de kan identifisere seg med den andinske siden av Kjarkas' identitet. Som for eksempel når Kjarkas spiller konsert i Peru eller Chile vil mange dele den andinske identiteten, men ikke den bolivianske. Eller i Argentina og Paraguay hvor den bolivianske identiteten er knyttet til grenseområdene mellom Bolivia og Argentina/Paraguay med like kulturelle trekk.

3.1.1 Kultur

Studiet av tegn og symboler kalles semiotikk, og begrepet «kultur» kan defineres som et symbolsystem, i alle fall i følge Clifford Geertz (1973). Han mener at kultur er offentlig siden meninger er offentlige, og hans symbolsystem (det vil si kultur) er et «edderkoppnett» menneskene selv spinner (1973: 5, 12). Dermed må man tolke menneskenes edderkoppnett (kulturen) for å finne mening. Forståelsen av kultur som et symbolsystem kan gjøre det enklere å forstå hvordan kategoriseringen av menneskene på det amerikanske kontinentet ble gjort i kolonitiden, noe som fortsatt påvirker samfunnet i dag. Kategoriseringen var basert på blodsband gjort med en idé om hvordan blodet formet menneskene. Man kunne ikke se blodet, men man så tegnene (symbolene) for blod, som klesvaner, matvaner og talespråk. I kolonitiden var det å være mestis basert på ideen om at mestisen var en «blodsblanding» av en spanjol og en indianer, som dermed ville kle seg annerledes, spise annerledes og snakke

annerledes enn en «ren» indianer. De elementer som skiller noen fra hverandre, som kategoriserer noen som mestis, indianer eller svart, kan være de elementer som samler folk i en annen kontekst. Kjarkas bruker elementer som før skilte folk fra hverandre i Bolivia (som de andinske klesplaggene og instrumentene), og bruker disse for å samle bolivianerne inn under én identitet. Musikkidentiteten i Latin-Amerika er preget av et konglomerat av kulturer, hvor påvirkning fra de indianske sivilisasjoner, den spanske kolonimakten, og arven etter de afrikanske slavene har bidratt til musikken slik den er i dag (Aharonián 1994: 1992).

Tegn og symboler Kjarkas «kler på seg» dras fram i lyset når de ønsker å framheve visse sider ved gruppa (som de andinske). Mange av de symbolske tegnene fra den andinske kulturen har blitt tonet ned av indianerne opp gjennom historien for å unngå diskriminering, men hos Kjarkas blir disse symbolene noe de «smykker» seg med. Den ytre påkledningen skriver Fredrik Barth om i introduksjonen til *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference* (1982). Her skriver han om at den ytre identiteten viser hva slags identitet man har «utenpå». Symboler og tegn som klesdrakt, bruk av språk og kulturell livsstil blir en del av den ytre identiteten alt ettersom hva man ønsker å framheve (eller tone ned) (1982: 14). Bolivia er et flerkulturelt samfunn, og Barth skriver at i et flerkulturelt samfunn er flere etniske grupper integrert i et markedsområde under statlig kontroll av en av de etniske gruppene (Barth 1982: 16). Bolivia har et slikt stort kulturelt mangfold, og under president Evo Morales ble det offisielle navnet på landet endret for å understreke at landet ikke bare består av etterkommere av spanjoler, men av et trettitalls etniske grupper (inkludert mestiser og den hvite elite).²⁸ I Bolivia har landets indianere tonet ned sine kulturelle elementer ved å bytte til vestlig klesstil, vestlige mattradisjoner og byttet ut indianerspråket med spansk. Kjarkas derimot har fremhevet kulturelle elementer fra den indianske kulturen, de har en evne til å omfavne hele det kulturelle mangfoldet i Bolivia ved å spille musikk fra hele landet, musikk som alle vil høre, for alle samfunnsklasser og alle aldre. Sari Pekkola (1996) mener at Kjarkas er en del av en flertydig verdensmusikk-kategori, gjennom deres oppdagelse (eller gjenoppdagelse) av lokal kultur og konstruksjon dannes en ny sosial identitet. Den nye urbane musikken representerer en hybridisering av kulturelle elementer fra den kreolske og indianske kulturen i et moderne samfunn (Pekkola 1996: 229). Jeg tror at det Pekkola vil fram til her stemmer veldig godt overens med Kjarkas' egen framstilling av sin musikk. De er verken folkemusikere, romantiske sangere eller

²⁸ Republikken Bolivia fikk navnet *Estado Plurinacional de Bolivia*, Den Flerkulturelle staten Bolivia.

protestsangere fra *Nueva Canción*, men har en hybrid musikkstil med sangtekster om kjærlighet og dagligliv som appellerer mange.

Betydningen av historiens utvikling fra de prekolumbiske kulturer, spansk kolonistyre og selvstendighetstid har formet landet til å bli det Bolivia det er i dag. Bolivia har en sterk andinsk identitet med fellesstrekk til andre andinske områder utenfor Bolivias grenser, mens på den annen side er den tropiske lavlandsidentiteten spesielt sterk i Santa Cruz-regionen, og den «hvite eliten» i landet har sterke røtter til Europa og foretrekker kanskje musikk med europeisk innflytelse. En identitet kan forandres samtidig som et samfunn forandres, historiske endringer setter sine spor i ens identitet. I en nasjon trenger ikke alle å ha den samme identiteten selv om man har samme nasjonalitet (Eriksen 2010: 73). Innad i et land er det ikke nødvendigvis likheter mellom folk selv om de har samme nasjonalitet (Aharonián 1994: 190). I Bolivia har ikke alle den andinske identiteten. De som kommer fra lavlandet eller de tropiske områdene har et fellesskap med høylandsfolkene, fordi de har samme nasjonalitet som bolivianere. Dette nasjonale fellesskapet er noe Benedict Anderson kaller et forestilt fellesskap, siden Anderson mener at et forestilt fellesskap definerer en nasjon (1996: 19). Det forestilte fellesskapet oppstår i følge Anderson når medlemmer av en nasjon har noen grunnleggende ting til felles, som å tilhøre samme skolesystem, lese de samme avisene eller høre den samme musikken (hvis vi følger Bigenhos utvidede forståelse av Andersons definisjon). Kjarkas har en sang som heter *Saya Cochabamba*, byen (eller regionen) de kommer fra, men de har også en sang som heter *Bolivia*. Ved å ha sanger om ulike steder av landet, og om fedrelandet, klarer Kjarkas å få med seg publikum fra alle områder. Musikken uttrykkes gjennom noen få musikere som kommer fra et lite sted i dalstrøkene, men deres musikk rekker ut til mange i høylandet, lavlandet, tropiske strøk og til og med helt til andre siden av jorda som Norge, Australia og Japan.

3.1.2 Identitetsbygging med den indianske kultur som grunnmur

I min søken etter å forstå identitetsbegrepet i Andes-regionen, leste jeg boken *Shaping Society through dance* av Zoila S. Mendoza (2000) hvor hun skriver om rituelle danseopptredener i Cuzco i Peru. Mye av det hun skriver om kan sammenlignes med Bolivia på grunn av fellestrekkene i kultur og historie Peru og Bolivia deler. Mendoza bemerker at begrepet identitet er flytende, og hun ønsker å vise at identitet ikke bare uttrykkes gjennom dans, men også ved å framføre dansen for et publikum kan man få positiv respons som er viktig for å

definere sin identitet (2000: 4). Danseopptredener blir en viktig arena hvor identitet blir bekreftet, noe som kan videreføres til Kjarkas. I mange av Kjarkas' opptredener har de med egne eller lokale dansegrupper. Gjennom å opptre for et publikum (både i regionen og utenfor) stadfester Kjarkas sin identitet med musikken, men også gjennom dansegrupper under konserter. Dansegruppene er med på å vise for publikum rytmene og dansestilene som melodiene handler om, Kjarkas spiller musikken som publikum lytter til, mens dansegruppene utgjør det visuelle for publikum.

Mendoza skriver ogs''om hvordan *indigenismo*-ideologien har bidratt til den nasjonale identitetsbyggingen i flere land i Latin-Amerika (2000: 49). *Indigenismo* kommer av det spanske ordet *indígena* som betyr innfødt og brukes om urbefolkningen. På 1850-tallet i Lima-regionen i Peru, oppsto et ønske om å etablere en forbindelse mellom det mektige Inkariket og datidens indianske bønder, for å øke indianernes status og gi de en plass i nasjonen. Dette førte til at *indigenismo*-ideologien ble dannet, og kategorien «indiansk» ble et sentralt fokus i identitetskonstruksjonen (Mendoza 2000: 49). Datidens høylandssamfunn skulle forenes med det autentiske indianske fra Inkafortiden, og indigenistene (de som skapte *indigenismo*) i det moderne Cuzco ville kombinere denne forbindelsen i valg av instrumenter. For ved å bruke de prekolumbiske fløyterne som bl.a. *kena*, og det koloniale instrumentet (med sterke indianske konnotasjoner) *charango* sammen med europeiske instrumenter, ble nye musikksgangere skapt (Mendoza 2000: 57-58). Danseopptredener (og dermed ogs'' Kjarkas' musikk som ofte har dansegrupper i sine opptredener) har fått stor påvirkningskraft i lokalsamfunnet fordi de befinner seg i et viktig skille når det gjelder *folklore* (folkemusikk og folkedans), massemedia, lokale estetiske preferanser, tradisjon og modernitet, og identitet både regionalt og nasjonalt (Mendoza 2000: 240). Peter Wade snakker ogs'' om *indigenismo*-bevegelsen og forklarer at kategorien «indianer» ble en administrativ identitet skapt for å skille indianerne fra spanjolene. Indianerne ble sett på som en kategori mennesker som trengte både kirken og statens beskyttelse, og alle i kategorien indianer bodde i indianerlandsbyer, betalte indianerskatt og arbeidet på godsene for de hvite. Indianerne var nederst på rangstigen over rikdom, utdanning, sivilisasjon og rase, og de ble behandlet veldig dårlig (Wade 1997: 28-30). *Indigenismo*-ideologien hadde som program å beskytte indianerne og heve deres status i det offentlige rom. Indianer på lik linje med svart (og senere mulatt, *sambo* og mestis) var kategorisk laget for å skille de hvite fra resten av befolkningen.

På begynnelsen av 1900-tallet startet ideen om å skape en nasjonal identitet, og historiske røtter ble brukt for å finne fram til nasjonens særtrekk. Den indianske kulturen ble en del av en nasjonal symbolikk, for i *indigenismo*-ideologien var hovedideen at indianerne hadde verdier som var viktige i nasjonsbyggingen. Indianernes kultur trengte anerkjennelse, og fra omtrent 1920-tallet ble den indianske kulturen nasjonalsymbol i land som tidligere hadde hatt store prekolumbiske sivilisasjoner som México og Peru. Det oppsto en romantisk og eksotisk symbolisme basert på glorifiseringen av de gamle indianske kulturene. Til tross for denne glorifiseringen av indianernes kultur, opphørte ikke diskrimineringen og utnyttningen av dem (Wade 1997: 32). Det ligger en dobbeltmoral her når en nasjonalstat bruker indiansk kultur i en glorifisering for å skape et nasjonalsymbol, for eksempel ved positiv oppmerksomhet for en indiansk klesdrakt (som i dag vises i turismen eller i skjønnhetskonkurranser), men på samme tid blir indianerne diskriminert når de bruker disse klærne i hverdagen. I realiteten fortsatte de indianske kulturelle symbolene å bli sett på som lavstatussymbol, og diskrimineringen ble ikke borte i land som Bolivia selv etter den «indianske revolusjon» i 1952 (Wade 1997: 92).

En musikkbevegelse er en sjanger og en livsstil, og den har en kompleks identitet. Som jeg har nevnt tidligere, kan denne kalles nasjonal eller regional, og med rurale og urbane forbindelser. Dette er et veldig viktig poeng i Bolivia som er et land med store regionale forskjeller. Gjennom musikk kan de som ønsker å lære om sin egen kultur, for dermed å bringe den videre, fremheve de kulturelle elementer de er stolte av. Slik som Barth (1982) snakket om blir tegn og symboler fremhevet for å vise kulturelle forskjeller. Ved å presentere ulike regioner i musikken skaper musikere nasjonal-, og regional identitet (Pekkola 1996: 207). Dette er akkurat det Kjarkas gjør, når de setter positivt fokus på et område eller et kulturelt element. Etter 1982 da demokratiet sakte kom tilbake til Bolivia, ble heller ikke andelen «protestmusikk» like stor som det hadde vært under *Nueva Canción*-tiden fra 1960- og 70-tallet. I Bolivia var det fortsatt musikere som ønsket å belyse samfunnsspørsmål og protestere mot urettferdighet i samfunnet, fordi hverdagsproblemene og diskrimineringen ikke forsvant over natten etter diktaturets fall. Flere musikere ønsket å fokusere på å spille musikk «for folket», og musikkgrupper som Kjarkas opplevde fra 1970-tallet en andinsk reform, *andinismo*, hvor den andinske kulturen ble sentral. Identitetskonstruksjonen i denne tiden ble veldig viktig for Bolivia, hvor grupper som Kjarkas ble sett på som superstjerner i tiårsskiftet mellom 1970- og 80-tallet (Pekkola 1996: 81). Kjarkas begynte sin karriere med å spille de

rytmer og sjangre som folk ønsket å høre, noe som var starten på deres popularitet. De spilte musikk for folket, noe de har fortsatt med å gjøre helt siden begynnelsen av karrieren.

3.1.3 Rase og etnisitet i Bolivia

Når vi snakker om protestmusikk og opprør i samfunnet gjennom musikk, er det viktig å se på hva begrepene rase og etnisitet betyr for det bolivianske samfunn. Identitet er nært knyttet til disse begrepene og jeg vil forklare det som er viktig i forhold til identitetsforståelsen i denne oppgaven. Etnisitet handler om tilhørighetsforhold, og kommer opprinnelig fra det greske *ethnos* som betyr folk eller nasjon, men bruken av begrepet er et moderne fenomen. Etnisitet er et sosialt og kulturelt aspekt ved sosiale relasjoner, som har med en klassifisering av folk å gjøre, det vil si den ytre identiteten. Etnisitet refererer til de forhold som gjør grupper forskjellige fra hverandre sett utenfra. I moderne academia er dette begrepet forholdsvis nytt, det ble tatt i bruk fra cirka 1960-tallet, men allerede hundre år tidligere ble ordet brukt om rasekarakteristikker. Rase kom inn i europeiske språk tidlig på 1500-tallet for å forklare at grupper med mennesker hadde felles forfedre, og man trodde at «ytre identiteter» hadde sin opprinnelse i indre, kroppslige kvaliteter. Det var denne betydning rasebegrepet hadde fram til 1800-tallet, med lite eller ingen hentydning til menneskers fenotype (Wade 1997: 6-7). Rase som diskriminerende uttrykk og den «vitenskapelige rasismen» oppsto på 1800-tallet i forbindelse med slavehandelen og avskaffelsen av den. Ideen om forskjeller mellom mennesker inneholdt ideen om en europeisk hvit overlegenhet, og var lenge akseptert som korrekt vitenskap, slik at rasismen lenge ble brukt som en forklaring på antatte biologiske forskjeller mellom mennesker (Eriksen 2010: 9,11). Disse antagelsene gjorde at den hvite maktelite kunne fortsette å styre over de som ble sett på som underlegne i en hierarkisk inndeling hvor de hvite var på toppen. Biologisk sett vet vi nå at genetiske raser ikke eksisterer, men rase som sosial konstruksjon eksisterer i aller høyeste grad. Gjennom historiske prosesser (som kolonisering) har fysiske karakteristikk blitt kjernen til ideen om at noen er overordnet andre (Eriksen 2010: 13).

«De hvite» har helt siden kolonitiden benyttet en økonomisk og sosial inndeling av folk. Denne hierarkiske inndelingen eksisterte på grunn av de hvites idé om at de hører hjemme øverst på denne rangstigen, mens alle andre ble plassert i kategorier underlegne de hvite (Wade 1997: 29). Det har i århundrer vært et klaseskille mellom indianer og hvit, og for de hvite var det en nødvendighet å skille mellom de som var under seg og hvilken grad av

hvithet de hadde for å kunne beholde makten. Den etniske inndelingen var en praktisk måte å klassifisere sin sosiale hverdag på. Kategoriene «hvit», «indianer», «kreol», «mestis», «sambo» og «svart» ble gitt etter menneskers fenotype, men senere dreide disse kategoriene seg om de «ytre identiteter» (kultur). Spanjolene var «hvite», urbefolkningen på det amerikanske kontinentet var «indianer», og de av spansk herkomst født i Amerika var «kreoler». «Mestisene» var etterkommere av spanjoler (eller kreoler) og indianer, en «sambo» var etterkommer av en indianer og en svart, og de svarte var slaver eller deres etterkommere (Bigenho 2002; Wade 1997). Dette fenotypiske klasses skillet ble basert på kulturelt lesbare, ytre forskjeller etter at de rurale indianerne migrerte til spanske urbane sentra, hvor de ytre synlige identiteter som klesdrakt, språk og hva slags mat man spiste ble symboler på denne forskjellen (Klein 2003: 50). Ved å bruke indianske klesdrakter, spise indiansk mat og snakke indianske språk ble man klassifisert som indianer. Hvis man snakket spansk, spiste europeisk mat og kledde seg vestlig ble man automatisk «hvitere» (ikke i hudfarge, men i sosial kategori). I Bolivia er ordet *indio*, som betyr indianer, et skjellsord, og det var ikke før etter revolusjonen i 1952 at ordet *indio* ble byttet ut med *campesino*, som betyr bonde, noe som ble gjort for å minske rasismen mot indianerne. Ordet indianer kommer fra da Christoffer Columbus kom til det amerikanske kontinentet i 1492. Han oppkalte de innfødte etter den delen av verden han trodde han hadde kommet til, nemlig India. Kategorien indianer ble brukt for å klassifisere folk som ikke var fra Europa, men den tok ikke høyde for de ulike kulturforskjeller, språk og skikker som skiller folk fra de ulike deler av det amerikanske kontinent, som for eksempel quechua, aymara eller guaraní. Fortsatt eksisterer negative konnotasjoner mot ordet *indio*, men ved å bytte ut et ord med et annet – fra *indio* til *campesino* – blir ikke diskrimineringsproblemet borte. Diskrimineringen blir ikke borte ved hjelp av at Kjarkas samler folket med sin musikk heller, men det kan stimulere til at de kulturelle elementer som nettopp klesdrakt og språk til alle i Bolivia (ikke bare indianerne) blir mer verdsatt og akseptert. Noe som på sikt kan gjøre diskrimineringen mindre.

3.2 Autentisitet

Fra diskusjon om etnisitet og rasisme i Bolivia vil jeg gå videre og snakke om begrepet autentisitet. Jeg har allerede nevnt litt om hvordan autentisitetsbegrepet brukes i framstillingen av hva som er «ekte» i forhold til at det japanske medlemmet av Kjarkas også er med på å skape en autentisk framstilling. Nå vil jeg ta i bruk autentisitetsbegrepet for å

besvare oppgavens problemstilling om hvorvidt Kjarkas representerer en *boliviansk* eller en *andinsk* identitet? Autentisiteten gjør at man tror på en identitet, det er det som gjør den «ekte». Hva er det som er «ekte», og hvorfor er denne «ektheten» viktig? Autentisiteten er viktig i måten en musikkgruppe fremstiller seg selv, fordi gjennom det autentiske kommer den sosialt bestemte identiteten, den ytre kategorien, frem og benyttes. Det som uttrykkes i Kjarkas' musikk er en forestilling om det autentiske indianske.

Autentisk betyr ekte, men også original (Wade 1997: 116), men er det den opplevde autentisiteten som gjør Kjarkas så populære? For å finne ut av dette har jeg studert Michelle Bigenhos bok *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance* (2002), hvor hun har utført et antropologisk feltarbeid blant bolivianske musikkgrupper. Som jeg nevnte tidligere, ønsker hun gjennom sitt arbeid å diskutere Benedict Andersons definisjon på nasjon for å vise at Bolivia er en nasjon som hører på, danser til og føler et «forestilt fellesskap» (Bigenho 2002: 3). Anderson (1996) oppfatter nasjonen som et forestilt fellesskap og finner at dette uttrykkes i skriftlige tekster som alle leser. I Bolivia kan denne forståelsen av en nasjon bli vanskelig, siden landet har 36 forskjellige språk som blir snakket av 33 forskjellige etniske grupper. I tillegg er Bolivia et land hvor mange er analfabeter. For Bigenho kommer det forestilte fellesskapet fram i Bolivia gjennom en delt opplevelse av musikk, hvor lyden skaper et kollektivt minne om en nasjon. For de 33 forskjellige etniske gruppene kan det være innblanding av de andinske elementene som skaper et kollektivt krav på kulturell autentisitet (2002: 3, 9). Gjennom lyden av musikk kan bolivianerne føle et slikt fellesskap. Bigenho deler autentisitetsbegrepet inn i tre virkemåter ettersom det produserer ektehet; empirisk autentisitet, kulturell-historisk autentisitet og unik autentisitet (2002: 16).

Empirisk autentisitet (ekthet) er forbundet mellom opptreden og representasjonen av en opptreden. Det kan være en lytters konsertopplevelse som ofte blir forstått i en retrospektiv refleksjon. Ved å være tilstede når musikken spilles, det vil si å oppleve musikken (empirien), får man et forhold til den opptreden. Hvis man har hatt en fantastisk opplevelse og snakker om det etterpå, vil denne prosessen knytte følelsen av at opptreden er autentisk og gi den et preg av «ekthet» (Bigenho 2002: 18). Følelsen av ekthet etter konserten er bygget opp av lytterens opplevelse. Hva lytteren forventer å erfare for så faktisk å erfare det, gjør at autentisiteten blir understreket. En gruppe kan dermed spille på disse følelsene ved å bygge opp forventningene, og skape seg en «ekthet» selv om det ikke nødvendigvis er kulturell-historisk «rett». I denne oppgaven kan dette relateres til Kjarkas' opptredener på konserter,

hvor de gjennom å spille på instrumenter av prekolumbisk opprinnelse, bruke klesdrakter og synge om temaer fra den andinske kulturen, vil lytteren sitte igjen med en opplevelse av at deres konsert er autentisk. Egentlig er ikke konserten kulturell-historisk «rett» siden musikkstilen er en hybrid av ulike kulturelle elementer.

Den kulturell-historiske autenticiteten bygger på narrative strukturer. Mytiske fortellinger er viktige for å kunne dele en felles fortid som er med på å danne en enhet. I nasjonsbygging er dette veldig viktig, og det var slik de gamle indianske kulturene ble en del av de moderne nasjoner ved å danne et forestilt opprinnelsespunkt. Kjarkas viser til det kulturell-historiske fra Bolivia når de trekker inn de andinske elementene, som gudedefigurer fra *Tiwanaku*, bruken av *kena* eller panfløyte eller de indianske språk som quechua og aymara. En idé om et felles opphav er viktig for å bygge opp en identitet, og alle bolivianere har dette felles opprinnelsespunktet. Historien til de prekolumbiske sivilisasjonene blir et viktig element i identitetsbygging (Eriksen 2010: 70). Et annet eksempel er rytmen *cumbia*. I Bolivia, som i flere andre latinamerikanske land, er det *cumbia* som får folk til å danse. På 1990-tallet (da Bigenho gjorde sitt feltarbeid i Bolivia) brakte *cumbia* misnøye blant flere i middel- og overklassen i Bolivia, som mente at dette var en «farlig invasjon» som verken hadde historisk eller kulturell autenticitet. Denne rytmen kommer opprinnelig fra Colombia, og ble ikke oppfattet som autentisk boliviansk. Fra ulike synspunkt er *cumbia* en rytme som blir oppfattet som kommersiell musikk som verken har røtter i det kulturelle eller historiske, og som dermed ikke kan være «ekte». I Bolivia hadde middelklassen og overklassen (eliten i landet, de som har en mening om hendelser i landet) en idé om at urbefolkningen (det vil si alle som ikke er «hvite») ikke skulle lytte eller danse til denne type musikk siden den var moderne. Urbefolkningen skal lytte og danse til «sin» folkemusikk som ikke er kommersiell.

Den kulturell-historiske autenticitet bygger også på hendelsesforløp som gjør at lytterne føler tapet eller nostalgien over en «tapt» kultur for noe som var før men som ikke er nå. For gruppa *Música de Maestros*, som Bigenho studerte under sitt feltarbeid, bygget de opp noe av sin musikk på bakgrunn av minner fra Chaco-krigen (1932-35), hvor Bolivia mistet land til Paraguay. I tillegg er «indianernes tilbakekomst» i 1992 et eksempel på dette. Etter at det internasjonale samfunnet i 1992 la vekt på at det var 500 år siden det amerikanske kontinentet ble kolonisert, ble det mye fokus på urbefolkning og deres rettigheter. Fokus kom til å ligge på å bevare den indianske kulturen, og slå ned på diskriminering. For Bigenho var dette en viktig del av struktureringen til det moderne Bolivia på samme måte som nederlaget etter

Chaco-krigen (2002: 5, 20). Under Chaco-krigen var det mange som ikke hadde en idé om hvem de kjempet mot eller hva de kjempet for. Ved at en nasjon aksepterer at nasjonal identitet ikke trenger å være grunnlagt på en felles etnisk bakgrunn kan splittelse og konflikter unngås (Eriksen 2010: 144). Både med Chaco-krigen og urbefolkningsfokuset etter 1992 erfarte Bolivia at det var behov for en styrket nasjonalsamhørighet, siden mange hadde liten eller ingen tilknytning til sitt eget land.

I den tredje delen av Bigenhos autentisitetsbegrep, unik autentisitet, refererer hun til ideen om noe som er ekte fordi det er singulært, nytt, innovativt og som oftest kommer fra musikerens sjel. Kjarkas har en musikkstil hvor de kun spiller unikt materiale, materiale de selv har komponert. Komponistene er en del av gruppa og lager melodier fra sjelen. Melodiene er arbeidet fram på et unikt sett av komponisten, og den unike autentisiteten handler da også om eierskap og copyright (Bigenho 2002: 20-21). Vi husker rettsaken mellom Kjarkas og Kaoma om eierskapet til *Llorando se fue*, hvor Kjarkas oppnådde anerkjennelse for sin komposisjon.²⁹

Autentisitetsteorien til Bigenho kan brukes i refleksjon over observasjonen jeg gjorde på en Kjarkas-konsert. Der kunne jeg selv erfare empirisk autentisitet. Et av tegnene på empirisk autentisitet er at lytteren får følelsen av en «ekthet» under gruppens framføring som gjør at lytteren etter konserten ikke kan slutte å snakke om den. Det var nettopp det som skjedde med meg da jeg deltok som publikum, etter konserten var ferdig satt jeg igjen med en følelse av at Kjarkas hadde presentert noe «ekte», og jeg kunne ikke slutte å snakke om konserten etterpå.

Autentisitetsteorien til Bigenho kan jeg også bruke sammen med Mendozas (2000) forståelse av dans og musikk. Mendoza beskriver hvordan dans og musikk med prekolumbisk forbindelse har fått et mer «autentisk» preg enn andre stilarter. Gjennom *indigenismo*-bevegelsen har andre stilarter med ikke-prekolumbiske røtter blitt oppfattet som mindre «ekte», fordi det prekolumbiske har en historisk autentisitet. Roten til dette er at det autentiske ligger også i konseptet om renhet eller enkelhet, noe den prekolumbiske stilen har. Dette romantiske synet på urbefolkningens tradisjoner finnes også i Europa, hvor den rene og enkle bondekulturen har blitt gjenstand for et romantisk konsept om autentisitet. På grunn av ny teknologi, modernisering og distanse fra det rurale livet har indianernes kultur (hvor det rurale

²⁹ Se Kjarkas egne nettsider om saken:
http://www.loskjarkas.com.bo/web/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=100,
02.11.11.

livet er kjernen) blitt det eneste autentiske (Mendoza 2000: 54). En av dansegruppene fra Cuzco-regionen som Mendoza skriver om har oppnådd en prestisjefylt posisjon i lokalsamfunnet nettopp gjennom dansen, og utkonkurrert den gamle «hvite» eliten. Den nasjonale promoteringen av landets indianske røtter er en del av den tidligere nevnte identitetsbyggingen, hvor symboler på de gamle indianske kulturene får en høy posisjon i det offentlige rom. Dansegruppene bruker sin strategiske posisjon i lokalsamfunnet hvor de har overtatt makten fra den gamle hvite elite, og blander denne maktposisjonen til noe positivt ved å framføre sine rituelle danser. Dansegruppene oppnår en positiv respons og anerkjennelse fra publikum som de bruker sammen med den nasjonale promoteringen av *folklore*. I stedet for at lokalsamfunnet er et samfunn hvor rase, klasse, etnisitet og kjønn gir lav status, oppnår de indianske dansene prestisje og blir oppfattet som en kunstart. Dansegruppene har fått fokus på anstendighet, eleganse og modenhet (Mendoza 2000: 110). Det autentiske indianske blir troverdig for dansegruppens publikum, på samme måte som Kjarkas' framstilling av musikken (med andinske kulturelle trekk) blir autentisk for sitt publikum. Slik kan man løfter seg selv opp sosialt ved å spille på det som skaper identitet.

3.3 Musikk som identitetsmarkør

Musikk kan være en identitetsmarkør. På den ene siden kan lyttere av Kjarkas' musikk føle en tilhørighet til Bolivia eller Andesregionen, og på den måten definere sin egen identitet som boliviansk eller andinsk. På den annen side trenger ikke lytterne av Kjarkas' musikk nødvendigvis være fra Bolivia eller fra Andesregionen, for musikk har ulik betydning ettersom hvem som lytter til den. Gjennom teknologi som radio, cd og internett kan musikk høres av mange flere, og Kjarkas' musikk når ut til flere enn bare de som bor i Bolivia (Bigenho 2002: 8). Kjarkas når ut til veldig mange gjennom utallige konserter i landet, gjennom internett, produksjon av cd-er og dvd-er, men også ved at musikken blir spilt på de nasjonale radiostasjonene. Bolivia er et land med ulike kulturer og språk, noe som gir landet en utfordring når det gjelder å skape én samhörighet. Musikk blir en fellesnevner for de ulike etniske gruppene i landet, og Kjarkas er dyktige til å bruke variasjon i sin musikk. Det er spennende å finne ut av hvordan man forstår eller oppfatter musikk, og det er ulike grunner til hvorfor man liker en type musikk. Folk oppfatter musikk forskjellig, noen lyttere kan like musikken til Kjarkas fordi de viser de andinske fellestrekk, andre kan like musikken for innholdet i tekstene, eller ofte er det en kombinasjon av flere grunner. Autentisiteten Bigenho

snakker om i sin autentisitetsteori, passer veldig godt for å beskrive Kjarkas' musikk, det er noe ved musikken og gruppa som gjør at de klarer å formidle flere former for ekthet.

I flere århundre har musikk vært brukt som identitetsmarkør, helt siden kolonitiden var de katolske høytidsfestivalene en arena hvor symbolske uttrykk og identitet ble sammenstilt med framføringer av ulike indianske danser av den store indianske befolkningen (Mendoza 2000). Under kolonitiden møtte spanjolene en rik tradisjon av offentlige seremonier hos Inkaene, og musikksgangeren *taki* ble assosiert med viktige offentlige seremonier til ære for lokale guder, forfedre eller medlemmer av Inka-eliten. De prekolumbiske dansene med kostymer og masker var en viktig del av det Inkariket spanjolene møtte (Mendoza 2000: 26-27). Den katolske feiringen *Corpus Cristi* av Jesu blod og legeme og den indianske *Inti Raymi*-feringen av vintersolverv falt omtrent på samme tid på året, og ble en seremoni eller opptreden som ble forbundet. Dette var bare et eksempel på synkretismen hvor blandingen av den katolske religionen og den andinske gudetroen smeltet sammen. *Corpus Cristi* og *Inti Raymi* ble feiret sammen, og det ble oppmuntret til at de to høytidene skulle «blandes» (Mendoza 2000: 28). Denne blandingen av høytider og tradisjon har skapt en egen arena for å kunne framføre sin dans og musikk som fortsatt foregår den dag i dag. Blandingen av det tradisjonelle med moderne har pågått helt siden kolonitiden og Kjarkas fortsetter denne tradisjonen med sin egen hybride musikkstil.

3.3.1 Identitetsmarkør gjennom migrasjon og nostalgi

Nasjonalfølelsen og nasjonalstoltheten bolivianere har til sitt fedreland er veldig viktig for de som bor i Bolivia, men kanskje enda viktigere for de som har emigrert til et annet land. Nasjonale grenser stemmer ikke alltid overens med etniske grenser i et landskap, slik at mange bolivianere har fellestrekk med den andinske kulturen i Sør-Peru, Nord-Argentina og Nord-Chile. En av hovedgrunnene for å reise ut av Bolivia kan være muligheten for økt økonomisk inntekt, og ved å reise til områder som har like kulturelle trekk vil migrasjonen ikke nødvendigvis føre med seg store kulturelle endringer. På den andre side kan migrasjon føre til at etniske grupper blir spredt til forskjellige områder og det kan være vanskelig å holde fast ved vante kulturelle elementer. Migrasjon kan være sesongbasert eller varig, og når migrasjon fører til nytt varig bosted utenfor ens opprinnelige etniske område vil barn av migrantene «miste» noe av den opprinnelige kulturen (Eriksen 2010). For mange i Bolivia har den vanskelige økonomiske situasjonen ført til migrasjon fra rurale til urbane strøk, og til

utlandet. Mange av de som emigrerer prøver å holde fast ved gamle slektskapsforhold, kultur og sosiale nettverk i den nye urbane settingen (enten i Bolivia eller et annet land).

I Kjarkas' musikk kan sanger som *Chuquiago Marka*, *Saya Cochabamba*, *Mi Santa Cruz*, *Latinoamerica* og *Bolivia* bli nostalgiske symboler for de som ikke lenger befinner seg i disse områdene. Å tilhøre et felles opphav er viktig for en etnisk identifisering, og de som har emigrert fra Bolivia til et annet land kan føle nostalgi ved å lytte til musikken til Kjarkas. For et individ er det viktig å ha en etnisk identifisering, spesielt hvis man ikke lenger bor innenfor sitt «etniske» område. Å ha en slik identifisering kan ha en sosial funksjon for de emigranter som dermed vil få et fellesskap i sitt nye hjemområde (Eriksen 2010: 70). For emigrantene som lytter til Kjarkas' musikk, kan musikken være den etniske identifiseringen, enten det er de andinske eller de bolivianske elementene ved musikken som er viktige for dem.

Begrepene identitet og autentisitet kan være med på å gi et bilde av Kjarkas som representanter for en boliviansk eller andinsk identitet. Flere lag av identiteter lagt utenpå hverandre som en russisk dukke, hvor den bolivianske identiteten er skjellettet eller grunnstrukturen, kan hjelpe oss å forstå at Kjarkas representerer en boliviansk identitet med et lag av andinsk identitet utenpå. I tillegg til det andinske har Kjarkas lag som kan legges utenpå den bolivianske som representerer den ikke-andinske delen av Bolivia. Begrepene identitet og autentisitet blir de viktigste redskapene når jeg i de neste to kapitler analyserer Kjarkas' musikk. I kapittel fire tar jeg for meg tradisjonell og moderne andinsk musikk, og Kjarkas' egen stil. Kjarkas bruker rytmer og sjangre fra ulike regioner i landet, men synger om tema som flere kan kjenne seg igjen i, også utenfor Bolivias grenser. Kjarkas synger mye om kjærlighet, og den allmenngyldige forståelsen av kjærlighet kan være en av faktorene som gjør at publikum fra ulike deler av verden liker deres musikk. De andinske elementer ved musikken kan være med på å gi Kjarkas det sløret av unik og kulturell-historisk autentisitet som også fører til popularitet. Kjarkas bruker elementer som har røtter i mange hundreårs historie. De har gjort mange gode valg gjennom karrieren som å komponere egne sanger og ikke tatt et offentlig politisk standpunkt. Kjarkas har (og har hatt) veldig dyktige komponister, de er teknisk veldig flinke, og har et stort talent.

4 MUSIKK FRA ANDESREGIONEN

4.1 Den tradisjonelle andinske musikken

I dette kapittelet ønsker jeg å gå dypere inn i hva den andinske musikken er, og hvordan Kjarkas har klart å skape sin egen musikkstil. Første del av problemstillingen, det som uttrykkes i Kjarkas' musikk, går jeg nærmere inn på i kapittel fem hvor jeg analyserer noen av deres melodier. Søket etter om Kjarkas representerer en boliviansk eller andinsk *identitet* håper jeg å finne svar på gjennom analysen av melodiene, men først i dette kapittelet vil jeg finne ut av hva den tradisjonelle og den moderne andinske musikken egentlig er, og hva det er som gir Kjarkas den hybride stilen de har. Sammen med sitt talent, og både den tradisjonelle og moderne andinske musikken har Kjarkas skapt *estilo Kjarkas*, Kjarkas' egen musikkstil. I den tradisjonelle og den moderne andinske musikken vil jeg lete etter elementer som kan være markører for en boliviansk eller andinsk identitet.

Instrumentene i den tradisjonelle andinske musikken er panfløyter, *kena*, *tarka* og andre typer fløyter laget av rør eller bambus.³⁰ Det varierer fra sted til sted hva slags instrumenter som brukes, og hva slags anledning det er. Den tradisjonelle andinske musikken er basert på en pentatonisk³¹ skala, med enstemmig sang, og den kan framføres med eller uten instrumenter. *Kena* er laget av bambusrør som er åpen i begge ender og har alt fra to til sju fingerhull. Den vanligste er med seks fingerhull som gir en diatonisk³² skala som går over to oktaver. For å spille en tredje oktav høyere bruker man ekstra lungekraft når man blåser i fløyten. Det er vanlig at to *kena*-spillere spiller sammen i duo, hvor den ene spiller melodien mens den andre akkompagnerer med en parallell tone (Sargeant 1934: 241-242).

Panfløyter er et instrument kjent fra Sør-Amerika, men også fra andre deler av verden som Øst-Europa og Asia. I den greske mytologien var det guden *Pan* som spilte på dette instrumentet, derav navnet panfløyte.³³ Panfløyten er satt sammen av flere rør side om side,

³⁰ På spansk kalles panfløyte for *zampoña*, på quechua *siku* og på aymara *antara*. I tillegg har alle de ulike størrelsene på panfløytene ulike navn.

³¹ Pentatonisk skala er bruk av fem toner. Den vanligste pentatoniske (*pentatone*) skalatype er den *anhemitoniske* (uten halvtonetrinn), for eksempel ved bruk av bare de svarte tangentene på et klaver. Pentatonikken er kjent fra de eldste musikkulturer, og er meget utbredt i folkemusikken (<http://snl.no/pentatonikk/musikk/03.05.12>).

³² Diatonisk skala er et tonesystem eller skala med 7 tonetrinn innenfor oktaven: fem heltonetrinn og to halvtonetrikk. De vanlige dur-, og molltonearter er for eksempel diatoniske (<http://snl.no/diatonisk/7-toneskala/03.05.12>).

³³ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/441472/panpipe>, 15.05.12.

laget av tre eller bein, og størrelsen på rørene varierer ettersom hva slags lyd man ønsker å produsere. Korte rør til høye toner og lange tykkere rør til dypere toner (Sargeant 1934: 231-232). Den søramerikanske panfløyten er bygget opp av rør av ulik lengde, og er festet slik at instrumentet er rett og ikke buet (slik den østeuropeiske er).³⁴ Den spilles på ved å blåse luft over hullet på rørene på toppen. Luften går ned i hullet, og siden undersiden av rørene er lukket kommer luften opp igjen som en musikalsk tone. De ulike størrelsene på panfløyten gir ulike toner.

Denne musikktradisjonen ble først skriftlig dokumentert av spanske krønikeskrivere og geistlige etter den spanske erobringen. Den peruanske Felipe Guaman Poma de Ayala laget et stort verk kalt *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (fra cirka år 1615) på over 1000 sider med 398 velillustrede bilder, hvor prekolumbiske instrumenter er avbildet (Adorno 2001; Poma de Ayala 2008 [1615]).³⁵



Figur 3: «Fest i Antisuyo».³⁶

³⁴ Den mest kjente panfløyten i Europa er den buede med opprinnelse i Øst-Europa. I Norge er denne gjort kjent av musikeren Roar Engelberg. Se www.roarengelberg.no.

³⁵ Hans store verk ble skrevet til den spanske Kong Felipe III for at han skulle få innsikt i historien fra Andes fra tidenes morgen til inkaenes rike fram til spanjolene kom.

³⁶ Poma de Ayala 2008 [1615], Bind 1: 243.

Her i hans illustrasjoner kan vi se hvordan musikken lages med ulike prekolumbiske fløyter. I figur 3 ser vi fest i Antisuyo som var én av de fire regionene i Inkariket (*Tawantinsuyo*). I figur 4 ser vi «inkamusikk», hvor to menn spiller fløyte for to kvinner.

Musikk er en viktig del av hverdagslivet i den andinske kulturen, og både var og er en del av de sesongbaserte festene ved såing og innhøsting som *ayllus* holder innen sitt område. Fellesskapet er en viktig del av kulturen, og vises på ulike måter i disse festene, enten det er en (alkoholholdig) drikk som sendes rundt og alle deler samme glass, eller måten panfløyter spilles på fordelt mellom ulike musikere. Opptredener blant quechua-, og aymarafolk blir gjenkjent på ulike musikkrytmer, farger og design på klesdrakter. De forskjellige *ayllus* har ulike klesdrakter, egne danser og orkestertrupper kalt *tropa* (se forklaring nedenfor) på samme måte som at det er forskjell i musikk- og klesdrakttradisjoner i folkemusikk-Norge.

45

Den tradisjonelle andinske musikken er full av repetisjoner, og sangene er sørgmodige og melankolske. Under Inkatiden var musikk og dans en viktig del av livet, hvor de tradisjonelle instrumentene ble brukt. Dagliglivet kom fram i sangtekstene i tema om natur og det pastorale liv, i sanger med en morsom vri, sanger for gudene, sanger om kjærlighet, svik og lidenskap. Det synges om *Taita Inti* (Fader Sol) og *Pacha Mama* (Moder Jord), om kokablader som tygges og sanger til ulike høytider og festivaler i året (Pekkola 1996: 49-50; Wara Céspedes 1993: 66). I poesien i tekstene blir ofte et prekolumbisk språk som quechua brukt, men det spanske språket eller en blanding av spansk og et prekolumbisk språk forekommer (Sargeant 1934: 233, 237-238; Ellingham m. fl. 2002: 283). Sang skjer vanligvis med en høy stemme, kvinner synger i sopran, og mennenes sang kan høres ut som falsett. Musikken kan kalles bedragerisk fordi musikkestilen gir et preg av glede, mens tekstene ofte handler om sorg.

Den andinske *tropa* er en tradisjon fra høylandet i det sørlige *altiplano*, og ordet *tropa* er det spanske ordet for tropp eller flokk.³⁸ I de rurale områder er *tropa*-musikken et identitetselement, siden hver *ayllu* har et eget *tropa*-orkester med opptil 20 personer. *Tropa* er en *ayllu* sitt ansikt utad, de representerer sitt område, spesielt i de ulike distriktene i Sør-Andes som La Paz, Oruro, Potosí og Cochabamba (og Tarapacá i Chile, Puno i Peru og Jujuy i Argentina) (Rios 2012: 10). *Tropa* er lokalsamfunnets orkestertrupp, hvor det spilles én type blåseinstrument av gangen akkompagnert av et perkusjonsinstrument. Dansebevegelsene orkestertruppen gjør er veldig enkle. Mens de spiller danner de en sirkel hvor de går etter hverandre, de kan snu seg rundt og gå den andre veien, og de kan gå rundt sin egen akse. Ingen strengeinstrument er med, heller ikke solospilling av noe slag. Den samme melodien spilles unisont, eventuelt med parallelle intervaller (Rios 2012: 11; Pekkola 1996: 57).

4.2 Den moderne andinske musikken

Den moderne andinske musikken er i likhet med andre musikksjangre fra Latin-Amerika, inspirert av ulike folkegrupper som har kommet til kontinentet. I tillegg til de prekolumbiske fløytene som *kena* og panfløyte, brukes nyere strengeinstrumenter som gitar, *charango* og *ronroco*, fiolin og harpe, og perkusjonsinstrumenter. Den tradisjonelle måte å spille på hvor fellesskapet er i fokus er ikke den viktigste grunnpilaren i den moderne andinske musikken, men kombineres med musikktradisjoner som kom med den spanske erobringen. Fra den spanske erobringen har instrumenter som gitar, flerstemt sang og det spanske språket blitt en

³⁸ <http://ordnett.no/search?search=tropa&lang=es>, 11.05.12.

del av den moderne andinske musikken. Under den spanske kolonitiden kom afrikanske slaver til det amerikanske kontinentet som tok med seg sine musikktradisjoner. Trommene er det tydeligste beviset på afrikansk innflytelse i den moderne andinske musikken.

Det andinske ensemblet (som nevnt i innledningen) kalles på spansk en *conjunto andino*. En *conjunto* er ikke spesifikk for et område i Andesfjellene, men viser til en gruppe som spiller samlet.³⁹ Det andinske ensemblet, eller *conjunto andino*, er typisk for den moderne andinske musikken. Her blandes blåse- og strengeinstrumenter fra prekolumbisk tid som *kena* og panfløyter, med moderne instrumenter som *charango*, gitar, og perkusjonsinstrumenter (Wara Céspedes 1993: 56; Rios 2012: 5-6). Musikerne i en *conjunto andino* kler seg ofte i fargerike *ponchos*, og mange har gitt sin musikkgruppe et navn på quechua, aymara eller et annet prekolumbisk språk (Wara Céspedes 1984: 228; Rios 2012: 9). I motsetning til regionspesifiserte sjangre og stiler som *ayllu sin tropa*, er det andinske ensemblet ikke fra et spesielt sted i Andesregionen, men i stedet et pan-andinsk musikkfenomen (Rios 2012: 9). *Conjunto andino*-grupper fremhever at de bruker instrumentene av prekolumbisk opprinnelse, og lytterne kan tro at deres musikk er tradisjonell høylandsmusikk nettopp fordi de bruker disse blåseinstrumentene. *Conjunto andino*-grupper ønsker å gi et troverdig inntrykk på at de representerer folkemusikk, og de kan bytte over til å spille musikk i *tropa*-stil for å skape et mer tradisjonelt preg på en melodi (Rios 2012: 10, 16). I Bolivia er det i følge Leichtman (1989) byen Cochabamba som er sentrum for profesjonelle musikere, her har ulike *conjunto andino*-grupper (som bl.a. Kjarkas) kommet fram i rampelyset. Leichtman bruker begrepet urban boliviansk musikk, og deler den inn i tre kategorier; a) musikk fra høylandet, b) musikk fra dalstrøkene, og c) musikk fra lavlandet. Høylandsmusikken (a) er den tradisjonelle andinske musikken som jeg har beskrevet tidligere (i 4.1). Den har et melankolsk uttrykk preget av de vanskelige levevilkår i Andesfjellene. Den tynne luften høyt oppe i fjellene gjør det vanskelig å puste, fjellene er bratte som gjør det vanskelig å dyrke avlinger, og det er ekstreme temperaturer som kan gå fra minus til pluss på én og samme dag. Lavlandsmusikken (b) har ikke de andinske elementer som vi kjenner fra den tradisjonelle høylandsmusikken, men har i midlertidig et lystigere preg og gir inntrykk av glede til forskjell fra den triste, melankolske høylandsmusikken. Gledesinntrykket ved lavlandsmusikken kan komme av at levevilkårene i lavlandet er enklere enn i høylandet. Luften er ikke så tynn som i høylandet, det er enklere å dyrke avlinger i lavlandet, og temperaturen er ikke så ekstrem. I lavlandet er

³⁹ <http://ordnett.no/search?search=conjunto&lang=es>, 11.05.12.

det liten eller ingen andel av andinske indianere, men størstedelen av befolkningen er etterkommere av kreolene. Dalstrøksmusikken (c) som er det tredje eksempelet til Leichtman, ligger et sted midt i mellom det melankolske og det glade, og har en blanding av begge elementer. Det er her den hybride musikkstilen blir skapt, og Kjarkas kommer fra Cochabamba et av dalstrøkene, som bekrefter det Leichtman forklarer. Leichtman bruker også autentistetsbegrepet som Bigenho (2002) gjør, og forklarer at høylandsmusikken er den mest autentiske indianske. Hvis vi tar i bruk Bigenhus kulturell-historiske autentisitet for å forstå Leichtmans inndeling av den bolivianske musikken, tillegger vi høylandsmusikkens andinske kultur en autentisitet (ektehet). Lavlandsmusikken eller dalstrøksmusikken har ikke det samme preget av autentisitet siden de klassifiseres som mestismusikk og har to typer publikum; den urbane middel- og overklassen, og de lavere bondeklassene (Leichtman 1989: 33). Kjarkas kommer fra dalstrøkene, men spiller på oppfatningen om at høylandets musikk er mer autentisk, noe som gir deres blandingsmusikk en oppfatning om at den også er «ekte».

Fra tiden etter den spanske erobringen, og med ankomsten av afrikanske slaver, har trommen *bombo* blitt et instrument som knytter *conjunto andino*-musikken til musikktradisjonene i høylandet. Dette er fordi at mange *tropa*-grupper bruker *bombo* som hovedperkusionsinstrument, til tross for at det ikke er et prekolumbisk instrument. I *conjunto andino* brukes en argentinsk versjon av denne trommen kalt *bombo legüero*⁴⁰ eller *bombo zamba*, som ble laget til den argentinske *chacarera* og *zamba*-rytmen. Denne trommen har en forhøyet kant som gir musikeren en mulighet til å variere trommespillingen (Rios 2012: 10). Med spanjolenes erobring kom også andre instrumenter inn i musikken, i Peru er den andinske harpe veldig populær, og fiolin er en del av moderne andinsk musikk i Ecuador (Rios 2012: 14). I tillegg til *bombo* brukes også perkusionsinstrumenter som *wankara*, og i Peru brukes *cajón* mye i den afroperuanske musikken som spilles i *conjunto andino*.⁴¹ En *cajón* er en rektangulær boks av tre som er hul på den ene siden. Den brukes som tromme ved at lyden kommer ut på den hule siden. Rytmeinstrumenter er også en del av den moderne andinske musikken, ulike instrumenter som *güiro* (metallfløyte), geiteklør og *cascabeles* (metallbjeller) brukes.

⁴⁰ Se dokumentar om denne trommen på: <http://www.youtube.com/watch?v=DW5pFFMmW4g>, 10.05.12.

⁴¹ *Wankara*-trommen er avbildet på forsidebilde av oppgaven.

4.2.1 Forskjeller mellom tradisjonell og moderne andinsk musikk

Vi har sett på hvordan den tradisjonelle og den moderne andinske musikken er bygget opp, men ved å se på noen av forskjellene mellom dem kan man bedre forstå hvordan Kjarkas har klart å skape sin egen stil. Forskjellen mellom musikk spilt i *tropa*, og musikk spilt i *conjunto andino*, er at i *tropa* framheves samspill og et kollektivt aspekt, mens musikken spilles unisont (enstemmig). Dette er forskjellig fra *conjunto andino* hvor musikken spilles polyfont (flerstemt), det individuelle aspektet kommer fram og ulike typer instrumenter blandes. Når musikken framføres av *conjunto andino*-grupper, framheves musikalske kontraster og tekniske ferdigheter. I *tropa* er det liten variasjon, mens i *conjunto andino* er variasjon framhevet. Dette gjøres ved at instrumentene i *conjunto andino*-gruppene ofte spiller i solo eller i duo (Rios 2012: 10, 11). Størrelsen på panfløytene veksler ofte i *conjunto andino*, mens i *tropa* spilles instrumentene etter tur (Wara Céspedes 1984: 219; Rios 2012: 13). Panfløyten spilles tradisjonelt sett av flere musikere delt mellom en *Ira*- og *Arca*-fløyte (en som leder og en som følger). I den moderne andinske musikken kombineres fløytene slik at én musiker spiller på begge, i stedet for at det er to musikere som har hver sin del. Musikeren som spiller panfløytene i denne kombinasjonen har større mulighet til å spille melodien i solo med sitt instrument, i stedet for at det er instrumentet som har melodien. Fra 1970-tallet har denne moderne måten å spille *Ira* og *Arca* på ikke bare blitt brukt i den moderne andinske musikken for lokale musikktilhengere, men også blitt gjort for å mette turistenes jakt på den autentiske tradisjonelle andinske kulturen. Her har få musikere har gjort «jobben» til de opptil 20 musikerne som tradisjonelt spiller *Ira* og *Arca* i *tropa*, og det har blitt skapt et nytt utseende for den tradisjonelle andinske musikken, nettopp som folkemusikk spilt i *conjunto andino*-form (Wara Céspedes 1984: 228).

Mange bolivianske folkemusikkgrupper som spiller den moderne andinske musikken er dannet av mestiser, i stedet for medlemmer av en *ayllu* fra høylandet. Som Leichtman forklarte i sin artikkel (1989), lever de tradisjonelle indianerne i høylandet, mens mestiser og kreoler lever i dalstrøkene og lavlandet. Til tross for at mestiser danner folkemusikkgrupper i dalstrøkene og lavlandet, har de strevd like mye som de tradisjonelle indianerne for å markedsføre og fremme sin stilart, siden musikk med andinske trekk lenge har vært sett ned på. På den annen side har mestisene flere fordeler i det bolivianske samfunn enn det indianerne har, siden de fortsatt settes i kategori over indianerne, som er den laveste sosiale klassen i samfunnet (Rios 2012: 7). *Ayllu*-medlemmer i høylandet i Sør-Andes assosierer

conjunto andino-musikk med mestiser, men av ikke-ayllumedlemmer blir *conjunto andino*-musikk assosiert med nasjonalkultur i det bolivianske samfunnet (Rios 2012: 22). Det skal også sies at det er ikke alltid like lett å skille mestismusikk fra tradisjonell indiansk musikk. Det er en kulturell forskjell, og i mange tilfeller kan det som er indiansk i en kontekst være mestis i en annen (Leichtman 1989: 40). Dette gjelder ikke bare musikken, men generelt forskjellen mellom den andinske kulturen og mestiskulturen. Rural mestismusikk er forskjellig fra urban mestismusikk. Rural mestismusikk har fellestrekk med den tradisjonelle andinske musikken, og i den urbane mestismusikken vektlegges lydkvalitet i produksjonen av musikken, spilleteknikk og det musikalske innholdet. Generelt er mestismusikk på samme måte som mestiskulturen ikke noe fast og urokkelig, men er i stadig forandring (Leichtman 1989: 41, 50). Mestiser står med ett ben i hver kultur, i den tradisjonelle andinske, og den moderne.

Medlemmene i Kjarkas er mestiser, og de er en av *conjunto andino*-gruppene som har vært med på å løfte musikken fra den laveste sosiale klassen i samfunnet opp til et nasjonalt akseptert nivå. De indianske instrumenter har gradvis blitt blandet inn med de kreolske, og blitt akseptert som en del av nasjonalmusikken. Nasjonalmusikken i tiden før revolusjonen i 1952, var kreolsk musikk (vestlig, europeisk musikk spilt i Bolivia), uten innspill fra den tradisjonelle andinske kulturen. Det lille gitarlignende instrumentet *charango* har blitt sett på som et indiansk instrument (på samme måte som de afrikanske trommene har blitt en del av *tropa*-musikken), til tross for at den ble til i tiden etter den spanske erobringen. *Charango* ble laget som en etterligning av gitaren *vihuela*, som var den spanske versjonen av det som ble gitaren som vi kjenner i dag (Rios 2010: 306). *Charango* ble en viktig del av musikkbildet i Bolivia rundt 1940-årene, da dette instrumentet ble spilt på radio (Wara Céspedes 1984: 218). Fordelen med dette instrumentet var at både indianerne og kreolene kunne kalle den for sin egen, og *charango* ble det første «indianske» instrumentet som ble akseptert inn i nasjonalmusikken. Selve kassen på en *charango* er opprinnelig laget av beltedyr, men i dag lages de fleste av tre. Den er på størrelse med en ukulele, og har 12 strenger. *Charango* kan spilles på flere måter, den ene er at de «plukker» én og én tone og spiller en melodi, de kan bruke arpeggio⁴², eller de kan klimpre veldig fort slik at lyden høres ut som en trommevirvel

⁴² Et musikalsk uttrykk som betyr å spille toner umiddelbart etter hverandre, en akkord som spilles brutt, <http://snl.no/arpeggio>, 10.05.12.

(Rios 2012: 10). På spansk sier man at charango spilles *rasqueado*, som kan oversettes med klimprende på norsk.⁴³

En annen type musikkensemble, som også er en del av den moderne andinske musikken, er brassgrupper som spiller messingblåseinstrumenter. Dette er store grupper av 20-30 musikere som spiller moderne andinsk musikk. Disse brassgruppene blir akkompagnert av dansere med fargerike kostymer (Wara Céspedes 1984: 223). Mange mestiser ønsker fortsatt i dag å være annerledes enn indianere (siden det sosiale skillet hvor indianerne er nederst på rangstigen fortsatt er gjeldende) og skiller mellom seg selv og indianere i valg av ensemble. I stedet for å spille i en *tropa* eller *conjunto andino*, spiller mange i en brassgruppe. Ved å velge å spille i en brassgruppe, viser man at man er økonomisk overlegen indianerne siden instrumentene er dyrere å kjøpe (Rios 2010: 288). Blant middel- og overklassen har bruk av instrumenter fra prekolumbisk tid har vært assosiert med fattige indianere. Dette fenomenet forsvant ikke med en gang etter revolusjonen i 1952, og denne diskrimineringen er fortsatt ikke borte i dagens bolivienske samfunn. Populariteten av prekolumbiske instrumenter og den tradisjonelle musikken blir gradvis akseptert i det bolivienske samfunn (det vil si av den bolivienske elite), som man kan se gjennom musikkgrupper som Kjarkas som har fans i alle samfunnsskinner (Rios 2010: 297).

4.3 Kjarkas sin musikkstil

I de første delene av dette kapittelet om musikk fra Andesregionen har vi sett elementer på hva som er den tradisjonelle og hva som er den moderne andinske musikken, og forskjellen mellom dem. Kjarkas er verken en ren *tropa*-gruppe eller en ren *conjunto andino*, men de bruker elementer fra både tradisjonell måte å spille på, sammen med den moderne måten å spille, på for dermed å danne sin egen stil, *estilo Kjarkas*. Dette gir gruppen det magiske sløret av autenticitet som Pekkola snakker om, fordi de spiller på ideen om noe gammelt og tradisjonelt (1996: 7). *Tropa*-musikken blir ofte kategorisert som *música autóctona*, opprinnelig musikk, mens *conjunto andino*-grupper havner i kategorien *música nacional*, nasjonalmusikk (Rios 2012: 16; Bigenho 2002: 40). Bruk av elementer fra *tropa* og *conjunto andino* viser nettopp at Kjarkas er mestiser som står med et ben i hver «kultur», som jeg forklarte i 4.2.1, både den andinske kulturen og den bolivienske kulturen. Kjarkas bruker denne blandingen av stiler med elementer fra *tropa* i melodier som *Chuquiago Marka* og

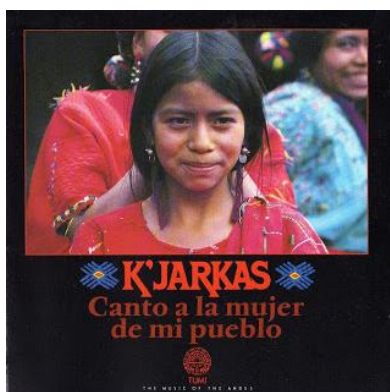
⁴³ Egentlig betyr *rascar* å skrape, men på norsk passer det bedre å bruke klimpre når det er snakk om musikk.

Munasquechay. Dette skal vi se nærmere på i analysen av melodiene i neste kapittel. I disse melodiene spiller de unisont med panfløyter akkompagnert av *bombo*, noe som er kjernen i *tropa*-musikk, men de «bytter over» til moderne *conjunto andino*-stil (eller bedre sagt sin egen Kjarkas-stil) etter introduksjonen til å bruke strengeinstrumenter sammen med blåseinstrumenter.

Den første tiden Kjarkas reiste rundt spilte de melodier og rytmer folk ønsket å høre, men fant fort ut at de skulle spille egenkomponerte sanger med rytmer som var populære blant folket. Etter dette har de kun spilt sitt eget materiale og gradvis funnet fram til sin stil, *estilo Kjarkas*. De bruker regionale sjangre som bl.a. *wayno*, *tinku*, *takirari*, *saya/caporales*, *cueca*, *morenada*, *chuntunqui*, *chacarera* og *kantus*, og på denne måten får de med seg publikum fra alle regioner som kjenner rytmene som «sin egen». Hvis man bruker en rytme folk kjenner til med tema som kan forstås universelt blandet med det unike uttrykket Kjarkas' musikalske talent har, får man *estilo Kjarkas*.

4.3.1 Hva uttrykkes i Kjarkas sin musikk?

Kjarkas har mange melodier med romantisk innhold, og synger mye om kjærlighet til kvinnen og naturen. Dette passer godt inn i den tradisjonelle andinske forestillingen hvor hovedtema er identifiseringen av kvinnen (en idealkvinne) med jorda. *Pacha Mama*, Moder Jord, er mor til alle levende ting, og spesielt *la campesina* (bondekvinne) identifiseres som nærmere jorda og naturen (Wara Céspedes 1993: 66). Kjarkas synger mest på spansk, men ved å bruke et prekolumbisk språk gir det musikken et mer autentisk preg som vi kan knytte til Bigenhos kulturell-historiske autentisitet, fordi de indianske språkene er historisk «ekte» fra Bolivia, og kulturelt sett levende språk blant bolivianere. Når de ikke synger på spansk, bruker de ofte quechua, siden de kommer fra det quechuatalende distriktet i Cochabamba. Aymaraspråket er mindre brukt hos Kjarkas, men kommer fram i noen sanger som er blitt veldig populære. Språkinndelingen i Bolivia er fordelt mellom 1/3 aymaratalende, 1/3 quechuatalende og 1/3 snakker et av de andre trettitals indianske språkene eller spansk. Spansk er landets dominante språk, men blir snakket av et mindretall av befolkningen. Mange bolivianere er tospråklige, og de som snakker et indiansk språk har ofte lite kjennskap til andre indianske språk (Hardman 1981: 6).



Figur 5: Forsidebilde av Kjarkas sitt album: *Canto a la mujer de mi pueblo* (1981).⁴⁴

Albumet *Canto a la mujer de mi pueblo* fra 1981 har nettopp en bondekvinne avbildet på framsiden (se figur 5), og melodien *Wayayay* fra dette albumet er i likhet med *Munasquechay* sanger som når ut til publikum på en annerledes måte fordi de synger på et indiansk språk. Melodiene som synges på disse språkene gir assosiasjoner til noe mer autentisk enn det spanske, fordi det spanske språket ikke er originalt fra det amerikanske kontinentet. Bruken av indianske språk bidrar til å fremstille gruppa som en autentisk (andinsk) gruppe. *Wayayay* er en sang som gjenkjennes av mottagerne som har Aymara som sitt morsmål, siden ordet *wa* (eller *hua*) brukes både om å gråte/klage og å synge (Wara Céspedes, 1993: 74, 78). Et utdrag av teksten lyder som følger:

Spansk:

*Entre montañas y valles he nacido
me acunaron los Andes en su encanto
y al florecer mi tierra en su charango
Vi crecer las zampoñas con el viento
! Way ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay
Way ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay :!*

Norsk:

Mellom fjell og daler er jeg født
Jeg ble fortryllende vugget av Andesfjellene
Og når *charango* blomstret opp av jorden
Så jeg panfløytene vokse opp sammen med vinden

⁴⁴ Kilde: fra egen samling.

! Way ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay
Way ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay !

Her ser vi at kjærligheten til naturen kommer frem og at musikken kommer fra Andesregionen. Melodien handler om sangen, *way*, som betyr å synge, og Kjarkas bruker dette veldig tydelig her når de forteller om at *charango* og panfløytene vokste opp, vugget av Andesfjellene, dalstrøkene og vinden. *Way* betyr også å gråte, og melodien har et gråtende, klagende, melankolsk preg over seg.

Andre typer innhold i Kjarkas' tekster kan tolkes som samfunnskritikk. Kjarkas har ikke tatt side med et politisk parti, men lytterne til deres musikk kan tolke melodienes tema etter hva de selv ønsker å understreke. I noen sanger kan det ligge samfunnskritiske tanker bak, men Kjarkas har bevisst valgt ikke å være en del av *Nueva Canción* sin protestmusikk. En av de mest samfunnskritiske melodiene er *Bolivia* fra albumet *Los Kjarkas* (1976). Dette er den første melodien fra det første albumet, og det synges om frigjøring mot en bedre fremtid. På denne tiden var det diktatur i landet, og denne sangen setter søkelys på at selv om landet har vært selvstendig siden 1825, har ikke alle lag i samfunnet fått selvstendighet. I teksten synges det om at etter et og et halvt århundre med selvstendighet (Bolivia feiret 150 år som selvstendig nasjon i 1975) har ikke hele folket blitt frigjort. I denne melodien brukes en pentatonisk melodi, og synging i *kantus* som er en gammel aymara tradisjon (Wara Céspedes 1994: 78).⁴⁵ Kjarkas vil få frem at de ønsker forandring, og ikke bare vil kritisere det bolivianske samfunn. De er fullstendig klar over at når de kombinerer det tradisjonelle andinske med moderne elementer, kan de nå de ut til så mange som mulig. De har unge og gamle lyttere fra ulike deler av det bolivianske og det latinamerikanske samfunn, og mange fans spredt over hele verden. Ved å innlemme flere språk og kjærlighetserklæringer til ulike regioner og byer i Bolivia, skaper de interaksjon mellom seg selv og publikum uansett region. De er først og fremst en boliviansk folkemusikkgruppe, men har evnen til å bli mottatt med åpne armer fra andre utenfor nasjonens grenser. De skaper et bånd mellom seg selv og det bolivianske folk i ulike regioner og knytter landet sammen, de forener bolivianere på tvers av klassestruktur og region.

⁴⁵ Opprinnelig synges det a cappella med pentatonisk melodi.

Kjarkas' musikkstil er veldig populær, de har fått et stort publikum på grunn av sitt talent og sine dyktige komponister som brødrene Ulises og Gonzalo Hermosa. For Wara Céspedes, som har skrevet flere artikler om gruppa, er Kjarkas' popularitet ikke bare et utfall av god markedsføring, men hun mener at Kjarkas spiller på følelsene hos sitt publikum, både bevisst og ubevisst (1993: 53). Her er det både empirisk og unik autenticitet som blir brukt, og dette gir gruppa en enorm popularitet spesielt hos bolivianere, men også til andre musikkfans i andre land, siden den empiriske og unike autenticiteten når godt fram til den delen av publikum som ikke kommer fra Bolivia. Mange av temaene de synger om, som kjærlighet til en kvinne eller et land er universelt forståelig. I tillegg er det den autenticiteten Kjarkas utstråler, den empiriske autenticiteten, som gir gruppa sammen med deres talent en stor gruppe fans også utenfor Bolivia. Pekkola mener Kjarkas' popularitet kommer av at de er profesjonelle musikere; de er selvlærte, de komponerer musikken selv, og spiller kun eget materiale (1996: 85). Sangtekstene deres har et folkemusikkpreg hvor de synger om naturen og kjærlighet slik som i den tradisjonelle musikken, men uansett hva de synger om har de en evne til å forene publikum med sin musikk (Pekkola 1996: 85-86). I begynnelsen av sin karriere spilte Kjarkas musikken på en enkel måte, og når jeg sier enkel mener jeg at de kun brukte instrumenter og sangstemme til å framføre musikken. Senere utviklet gruppa seg til å bruke flere tekniske effekter. Disse tekniske effektene har gitt dem et moderne preg over musikken, uten at det empiriske autentiske er blitt borte. Publikum kan fortsatt «føle» deres musikk som kulturell-historisk ekte selv om det gjøres gjennom moderne teknisk utstyr, salg av materiale gjennom mp3-filer, cd (og tidligere kassetter), og markedsføring av seg selv gjennom sosiale medier på internett. Kjarkas gir uttrykk for at musikken er autentisk gjennom bruken av mange prekolumbiske elementer, men musikken er en hybrid musikkstil, og gjennom de 40 årene gruppa har holdt på har de forandret seg underveis i takt med samfunnet.

4.4 Kulturelle symboler hos Kjarkas

Det er noen kulturelle symboler hos Kjarkas som jeg har snakket litt om tidligere. Symbolene i Kjarkas' melodier vil jeg gå nærmere inn på i kapittel fem, men jeg vil allerede her se på noen andre symboler som ligger «utenfor» selve melodiene for å finne ut av om *Kjarkas representerer en boliviansk eller andinsk identitet*. Først vil jeg se på deres logo, og deretter valg av navn for å finne mulige svar på problemstillingen.

4.4.1 Utforming av logo

Kjarkas' logo er preget av nasjonale bolivianske symboler og samtidig symboler på den andinske kulturen. Nasjonale symboler får en helt annen mening i en moderne kontekst enn hva de hadde originalt, de kan brukes som emblemer som viser en nasjons særpreg i motsetning til en annen nasjon (Eriksen 2010: 129). Som jeg nevnte tidligere blir ideen om et felles opphav er viktig for å bygge opp en identitet, og historien til de prekolumbiske sivilisasjonene blir et viktig element i identitetsbygging (Eriksen 2010: 70). Den historien bolivianerne har til felles med peruanerne gjør at de har et identitetsbånd mellom seg. Figur 6 viser Kjarkas' logo, hvor den første bokstaven «K» er laget som en gudfigur fra en prekolumbisk sivilisasjon, mens resten av bokstavene er farget i rødt, gult og grønt som er fargene i Bolivias nasjonalflagg. Fargene i flagget representerer den historien bolivianerne har felles.



Figur 6: Kjarkas' logo.⁴⁶

Bolivia som et land med sterk andinsk identitet, må skille seg ut fra de andre andinske landene og trekke frem det som er deres særpreg. Peru, som også er et andinsk land, gjør dette når de bruker sine prekolumbiske severdigheter som *Machu Picchu* og *Nazca*-linjene for å fremme turisme i landet sitt. I Kjarkas-logoen ser vi symboler fra den prekolumbiske historien ved at de bruker en gud fra *Tiwanaku*-kulturen. *Tiwanaku*-kulturen representerer en enorm kulturell utvikling i Bolivias historie, med funn av metall- og keramikkgenstander fra cirka år 100. Denne indianske kulturen er viktig for den andinske historien, blant annet på grunn av at den spredte seg fra sitt lokale område i La Paz-regionen til det sørlige Peru i perioden 600-

⁴⁶ Fra www.loskjarkas.com, 12.06.12.

1200 e.kr (Klein 2003: 11-12). På den måten kan regionene i dagens Sør-Peru også identifisere seg med denne guden. *Tiwanaku*-kulturen sitt hovedsete inkluderte templer, en pyramide og et stort sosialt nettverk. Inkaene inkorporerte templene og steinblokkene i sin kultur, i tillegg til skapelsesmyten og flere av gudene (D'Altroy 2002: 41, 144). Kjarkas bruker denne *Tiwanaku*-guden i første bokstav i gruppens navn som et symbol fra det prekolumbiske Bolivia, mens fargene rødt, gult og grønt på resten av logoen, representerer den moderne nasjonen siden dette er fargene i det bolivianske flagget (se figur nr 8). Gudefiguren i begynnelsen av Kjarkas' logo kan vi se i utskjæringene i Solporten. Solporten er et av de store symbolene på *Tiwanaku*-kulturen, og *Viracocha* var skaperguden. Av krønikeskrivere ble *Viracocha* referert til som én av tre viktige gudene sammen med Solen (*Inti*) og Torden (*Inti-Illapa*). Utskjæringene fra denne kulturen viser kondorer og puma, og på Solporten er *Viracocha* avbildet som en kriger med kondormaske. I Kjarkas' logo og på deres *poncho* kan vi se flere kondorhoder som dermed knytter *Tiwanaku*-kulturen til Kjarkas' logo. Solporten er laget av en stor steinblokk som er tre meter høy og fire meter bred. Steinblokk er dekorert med fire rader med gudefigurer, hvor *Viracocha* er hovedfigur i midten. Hodet til *Viracocha* er omringet av lyn, og i hver hånd holder han et septer med kondorhoder i hver ende. Her er det flere ikke-sentrale figurer med kondormasker. I tillegg til kondoren er to hellige dyr til representert; pumaen og slangen (Baptista 1975: 30).



Figur 7: Solporten.⁴⁷

⁴⁷ Kilde: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Zonnepoort_tiwaku.jpg, 18.10.12.

4.4.2 Det bolivienske flagget

Det bolivienske nasjonale flagget (se figur 8) har gitt Kjarkas´ logo sine farger, og er formet av tre avlange striper med rødt øverst, gult i midten og grønt nederst. Den røde fargen symboliserer mot og tapperhet; den gule fargen representerer landets rike ressurser av mineraler; mens det grønne står for den bolivienske naturens fruktbarhet.⁴⁸ I midten av flagget ser vi landets riksvåpen som viser en kondor som er et symbol på den andinske kulturen og på uavhengighet. Dyreriket er representert med en alpaka, og fjellet *Potosí* er symbol på mineralriket. Gruvene i Potosí ga Inkariket og den spanske kronen store mengder med rikdom blant annet gjennom sølv. Riksvåpenet har innslag av grønne områder og et tre som representerer planteriket. De ti stjernene representerer de ni bolivienske departementene, i tillegg til *El Litoral* som gikk tapt til Chile under Stillehavskrigen.



Figur 8: Det bolivienske flagget.⁴⁹

4.4.3 Valg av navn

Valg av navn av på et prekolumbisk språk er også et element pan-andinske folkemusikkgrupper bruker, på samme måte som de ofte blander bruken av språk og instrumenter (Wara Céspedes 1984: 228). Wara Céspedes skriver at Kjarkas representerer en boliviensk identitet nettopp gjennom å bruke navnet *Kjarkas* som kommer fra det prekolumbiske språket quechua. Hun sier *kharka* refererer til en type festning som ble bygget i tiden før de spanske erobrerne kom, som en beskyttelse mot inntrengning utenfra (Wara Céspedes 1993: 57-58). I følge Kjarkas´ egen forklaring betyr *kharka* frykt eller mistanke.⁵⁰

⁴⁸ https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/flags/flagtemplate_bl.html, 04.11.12.

⁴⁹ https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/flags/flagtemplate_bl.html, 12.06.12.

⁵⁰ <http://loskjarkas.com.bo/web/hist.html>, 22.11.10.

Ved å bruke navn fra quechua og deres spesielle logo, viser gruppen at de på samme tid representerer en andinsk identitet med røtter fra det prekolumbiske, og en boliviansk identitet gjennom nasjonens nasjonalfarger. En etnisk identitet, som den andinske, er et metaforisk slektskap, og gjennom dette metaforiske slektskapet kan man komme nærmere sitt publikum. Kjarkas bruker dette slektskapet når de tiltaler sitt ikke-bolivianske publikum, som for eksempel *hermanos*, den spanske flertallsformen for brødre og søstre, det skaper en nærhet med publikum.⁵¹ Kulturelle symboler er viktig for folks hverdagserfaringer, og det andinske fellesskapet som streker seg over flere nasjoner uttrykkes gjennom å bruke ord som «moderland», «nasjonens far» og «brødre og søstre». Dette er uttrykk som ofte blir brukt i nasjonal diskurs (Eriksen 2010: 130).

Som jeg snakket om i kapittel 3.2.2. om etnisitet og rase i Bolivia, opplever fortsatt mange bolivianere diskriminering på grunn av sin indianske bakgrunn. De fleste indianere er bønder, men mange har forlatt landsbygda for å søke arbeid i urbane strøk i et forsøk på å skape en bedre økonomisk hverdag. Mange legger bak seg sine indianske kulturelle trekk som språk, klesdrakt og spisevaner for å prøve å bli akseptert i det urbane samfunn. Den etniske identiteten «indianer», som er sosialt konstruert, har hatt liten eller ingen verdi i det bolivianske samfunn i mange hundre år, men etter revolusjonen i 1952 (som kan kalles «indianernes revolusjon») har indianernes posisjon i samfunnet gradvis blitt noe bedre. Etnisk symbolisme, er veldig viktig for opprettholdelsen av en etnisk identitet gjennom forandringsperioder, og refererer til språk, religion, slektskapssystemer og levemåter (Eriksen 2010: 81). Bolivias indianere har vært gjennom en forandringsperiode i tiden etter revolusjonen, og Kjarkas har vært (og er) en del av denne. Generelt har det i moderne tid blitt viktigere å ville framheve at man «har kultur», og gamle tradisjoner trekkes fram i lyset på en annen måte enn før. Kulturelle symboler har blitt objekter man smykker seg med. Det er blitt populært å trekke fram kulturelle symboler uten å måtte gå tilbake til det enkle liv slik som urbefolkningen lever.⁵² I det teknologiske moderne samfunn sies urbefolkning «å ha kultur», i motsetning til de med ikke-urbefolkningsbakgrunn. De indianere som har reist fra rurale strøk til byene har tonet ned synlige kulturelle trekk (som språk, klesdrakter og spisevaner) for å unngå rasisme (Barth 1982: 14; Eriksen 2010: 81), mens grupper som Kjarkas smykker seg med nettopp disse kulturelle symbol for å oppnå aksept. Jeg vil ikke si at det har blitt populært

⁵¹ Dette erfarte jeg selv under konserten jeg observerte.

⁵² Litt på samme måte vi her i Norge bruker det kulturelle symbolet bunad. I dag spiller det ingen rolle om man kommer fra byen eller landet, men vi smykker oss med et klesplagg fra det romantiske, tradisjonelle Norge, utenat vi er «nødt» til å gå tilbake til et tradisjonelt pastoralt liv.

å være indianer, men i stedet vil jeg si at det er blitt populært å finne tilbake til røttene sine, som å bruke navn eller en spesiell klesstil, for på denne måten viser man at man «har kultur». Den tradisjonelle siden av Kjarkas bidrar til en opprettholdelse av den andinske indianerkulturen gjennom å bruke tradisjonelle skikker, språk, rytmer og instrumenter i sin musikkstil. Den moderne siden av Kjarkas er hvordan de lager en moderne versjon av det tradisjonelle blandet med moderne musikkarrangementer.

Med disse symbolene; gudefiguren og valg av farger i logoen, i tillegg til å velge et navn fra quechua, antyder Kjarkas at de ønsker å vise fram et felles andinsk opphav som krysser dagens nasjonale grenser, og på samme tid opphavet til den moderne nasjonalstaten Bolivia.

4.5 Positiv utvikling

Kjarkas er en av de gruppene i Bolivia som har vært med på å endre holdninger om indianerbefolkningen i landet fra noe negativt til noe positivt. Indianerne har lenge vært i en undertrykt posisjon i samfunnet, men etter den nasjonale revolusjonen i 1952 har synet på indianernes posisjon gradvis endret seg. Nasjonalmusikken før revolusjonen var som nevnt tidligere kreolsk (en søramerikansk versjon av det europeiske), med få eller ingen elementer av den tradisjonelle andinske musikken. I tiden etter revolusjonen, spesielt på 1960- og 1970-tallet, har andinske elementer (som *charango*, *kena* og panfløyter) blitt akseptert og blitt en del av nasjonalmusikken. Da Kjarkas startet på 1970-tallet var indianermusikken noe de lavere samfunnsklassene hørte på, det var få fra middel- eller overklassen som hørte på denne type musikk. Kjarkas endret denne holdningen slik at folk fra alle samfunnsklasser i alle aldre begynte å høre på deres musikk (Pekkola 1996: 83). Fra tiden etter revolusjonen har «jakten» på den nasjonale identitet pågått etter at minoritet-eliten har akseptert at Bolivia er et flerkulturelt land. Det har blitt arrangert statligstøttede festivaler for å finne fram til hva som nettopp er den nasjonale identiteten. Mange urbefolkningsgrupper var lenge isolert fra det spanske språket og den bolivianske mestiskulturen, men etter revolusjonen har skolegang for alle vært et viktig tema. Med flere blant befolkningen som behersker et indiansk språk, i tillegg til spansk, skulle man tro at den tradisjonelle andinske kulturen (og musikken) ville gradvis forsvinne. Tvert imot så har den tradisjonelle andinske kulturen opplevd en renessanse, og mestiser (som Kjarkas og andre musikkgrupper) har tatt i bruk elementer fra den andinske kulturen for å danne denne «nye» nasjonale bolivianske identiteten. Kjarkas' hybride stil har vært med på å skape den nye bolivianske identitet med andinske elementer.

Dette har vært mulig gjennom spesielt radio, som har vært det viktigste kommunikasjonsmiddelet for at musikken skulle nå fram til folket. Under radiosendinger helt siden 1960-tallet har ulike musikkgrupper fått mulighet til å framføre sin musikk direkte i studio, og nådd ut til ulike deler av landet. Gjennom plateindustrien, sendinger på TV, og internett i nyere tid, har grupper som Kjarkas blitt av interesse for folk flest, og ikke bare for de spesielt interesserte i de lavere klassene.

De kulturelle symbolene Kjarkas bruker for å gi sin gruppe et preg av autenticitet, gjør at de blir kulturmellommenn for urbefolkningen. Indianernes identitet kan opprettholdes selv om samfunnet blir mer moderne, og dette gjøres gjennom kulturmellommenn. Indianerne er et folk uten egen stat med militær eller politisk makt (hvis man ser bort i fra at Bolivias president er av aymarabakgrunn), og Kjarkas opprettholder indianernes kultur ved å smykke seg med elementer fra den. Ved å fremheve *Tiwanaku*-kulturen gjennom gudefiguren i logoen fremhever de ikke bare seg selv, men også den gamle indianske kulturen. Denne «kampen» for å bevare tradisjonene til indianerne kommer ofte hvis man opplever at man har «mistet» kulturen. Indianerne i Sør-Amerika har opplevd diskriminering helt siden erobringen, og gradvis «mistet» mange av sine kulturelle elementer. Etter revolusjonen hvor indianerne fikk rettigheter som tildeling av jord og stemmerett, har flere fått en utdanning og lært seg de kulturelle koder som gjelder for majoriteten i samfunnet. Ved å forstå de kulturelle koder blant den dominante gruppa, kan de kjempe for sin dominerte gruppe (Eriksen 2010: 156). Flere av Kjarkas' medlemmer har utdanning bak seg, men har viet sine liv til musikken og det jeg tror kan kalles en kamp for å bevare de tradisjonelle elementene fra den andinske kulturen. Selv om bevaringen av det andinske er viktig, er samfunnsforandring noe som skjer i et hvert samfunn. Det er tydelig i Kjarkas' musikk fordi de blander den tradisjonelle musikkstilen sammen med det moderne inn i sin egen musikkstil. Kjarkas har brukt sitt talent sammen med tradisjonell og moderne andinsk musikk og skapt sin egen musikkstil. I den tradisjonelle og den moderne andinske musikken, har jeg funnet elementer som kan gi meg noen symboler å lete etter i analysen av melodiene som kan karakterisere «bolivianskhet» og «andinskhet». Fra den tradisjonelle andinske musikken kommer *tropa* og den melankolske melodien, mens fra den moderne andinske musikken kommer *conjunto andino*, det andinske ensemblet, med et lystigere preg og blanding av instrumenter.

De andinske kulturelle elementene er en stor del av Kjarkas, men det er ikke alltid disse elementene blir fremhevet. Når de bruker rytmer fra lavlandet, som ikke har noen tilknytning

til den andinske kulturen, klarer de allikevel å bevare et andinsk slør over musikken. Dette gjør de ved at de bruker instrumenter fra det tradisjonelle andinske høyland, har en logo preget av det andinske og kler seg i det andinske klesplagget *poncho*. Andinskhet har blitt en del av alle samfunnsområder siden 1952, og ikke bare som et symbol på fattige bønder. Andinskhet har blitt noe som gjenkjennes lettere utenfor bolivianernes egne rekker, spesielt siden det har blitt et nasjonalt symbol og markedsføres mye innen turisme. For folk utenfor Bolivia, spesielt i den vestlige verden, er den andinske kulturen et symbol ikke bare på Andesregionen, men også et symbol på Sør-Amerika, på indianere, de fattige, og det som er ikke-vestlig. Det er et symbol på urfolk, «verdensmusikk» og flerkultur. Kjarkas som en representant for den andinske kulturen blir mer enn bare en musikkgruppe, de er et symbol på et land med flere ulike typer mennesker, et produkt av *Estado Plurinacional de Bolivia*, den flernasjonale staten Bolivia. Kjarkas' andinske identitet er en sterk del av den bolivianske, det er et av lagene på den russiske dukken Peter Wade snakker om, og tas fram i mange sammenhenger. Den bolivianske identiteten rommer mer enn bare det andinske, og lavlandsidentiteten Kjarkas tar fram i melodiene er et annet av lagene på den russiske dukken.

Kjarkas' egen stil med blandinger fra tradisjonelle og moderne elementer, og alle disse elementene som jeg har presentert i dette kapittelet, fører meg til et foreløpig svar på mine innledende spørsmål. Jeg mener at Kjarkas representerer først og fremst en boliviansk identitet, men at den andinske kulturen en stor del i denne bolivianske identiteten. Den bolivianske identiteten er gruppas grunnstruktur, og utenpå der plasserer de ytre identiteter som lavlandsidentiteten eller den andinske identiteten, alt ettersom hva de ønsker å framheve. Dette er en tanke jeg vil fortsette videre på i neste kapittel hvor jeg skal gå dypere inn i Kjarkas' melodier. De bolivianske og andinske elementene er mulige å identifisere i en slik analyse, selv om det i mange tilfeller vil være en overlapping over hva som er andinsk og hva som er boliviansk. I neste kapittel vil jeg presentere fem ulike melodier, hvor jeg har tatt fram noen av disse elementene for å understreke at det andinske utgjør en stor del av den bolivianske identiteten.

5 ANALYSE AV MELODIENE

5.1 Analyseverktøy

Oppgavens problemstilling handler om å finne ut om Kjarkas representerer en *boliviansk* eller *andinsk identitet*, og hva som *uttrykkes* i deres musikk. I forrige kapittel kom jeg fram til et mulig svar på disse spørsmålene, fordi at jeg har forstått at den andinske identiteten utgjør en stor del av den bolivianske. Dette uttrykkes tydelig gjennom Kjarkas' musikk, noe jeg vil se om stemmer gjennom å analysere et utvalg av Kjarkas' melodier. Gjennom en lang karriere har Kjarkas komponert uttallige melodier, og jeg har ikke mulighet til å analysere alle i denne oppgaven (det er over 300 melodier), men jeg valgt ut noen melodier som kan gi meg «svaret» på oppgavens problemstilling.

I analysen av «bolivianskhet» og «andinskhet» vil jeg finne tegn og symboler som kan gi uttrykk for at en melodi representerer den ene identiteten eller den andre. Ofte overlapper elementene boliviansk og andinsk seg, og det kan være jeg finner at en melodi har elementer som gjør at den representerer både det bolivianske og det andinske. For å skille disse begrepene fra hverandre, forstår jeg «boliviansk» som kulturelle elementer som kan knyttes til nasjonen Bolivia og som skiller Bolivia fra andre land i Andesregionen. På samme måte vil «andinskhet» være elementer som er felles for et stort kulturelt område som ikke er avgrenset i nasjoner. Den andinske høylandskulturen har fellestrekk i områdene: Vest-Bolivia, Sør-Peru, Nord-Chile og Nord-Argentina, og knytter disse regionene sammen gjennom tilknytning til de samme musikkjangrene. Det bolivianske lavlandet har tilknytning til Nordøst-Argentina, Paraguay og Brasil, og deler musikalske uttrykk med disse regionene.

I dette kapittelet har jeg valgt ut fem forskjellige melodier med fem forskjellige rytmer fra ulike deler av Bolivia. En musikkrytme er mer enn bare det musikalske, det er en egen livsstil. Til en musikkrytme i Bolivia tilhører ulike elementer som språk, tema, og framføringsmåter. Ofte kan noen sjangre blandes eller overlape hverandre, mens andre igjen er veldig distinkte. Det er noen spørsmål jeg tror vil hjelpe meg til å finne ut av dette, og har valgt å gå bruke disse analysespørsmål:

- a. Hva slags språk synger de på, og hva betyr teksten?
- b. Hva slags arrangement er brukt?

- c. Hvilken rytme bruker de?
- d. Hva slags kulturelle elementer presenteres?

I denne analysen skal jeg se på melodiene *Imillitay* (som har en *tinku*-rytme), *Chuquiago Marka* (med *wayno*-rytme), *Mi samba mi negra* (med *saya/caporales*-rytme), *Munasquechay* (med en *kantus*-rytme) og *Fría* (med en *takirari*-rytme).

5.2 Melodi nr. 1: *Imillitay*

5.2.1 Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?

Den første sangen jeg ønsker å analysere er *Imillitay* fra albumet *Génesis Aymara* fra 1989.⁵³ I denne sangen synger Kjarkas både på quechua og spansk, de starter sangen med to vers på spansk, mens refrenget og sangtittelen er på quechua. Under har jeg skrevet ned teksten på spansk, og der hvor det er tekst på quechua har jeg skrevet den spanske oversettelsen i parentes. Senere har jeg oversatt den til norsk.

Spansk/quechua:

Dijiste que me querías
Pero no es verdad
Siempre jugaste conmigo
Y aun te supe amar

Vivo pensando olvidarte
Y no lo consigo
Tus recuerdos son espinas
Que hieren mi alma

Muyuspa, muyuspa, Imillitay
(Dando vueltas dando vueltas, chiquita)
Q'ori q'enta jina
(Me has dejado)

⁵³ Se den på: <http://www.youtube.com/watch?v=qgY4TIASB5I>, 21.10.12.

Muyuspa, muyuspa, Imillitay
(Dando vueltas dando vueltas, chiquita)
Saquer pari huanki
(Me has abandonado)

! Imillitay, saquer pari huankipuni :!
(Chiquita, me has abandonado)

Norsk:

Du sa du elsket meg
Men det er ikke sant
Du lekte alltid med meg
Og allikevel elsket jeg deg

Jeg lever, tenker på å glemme deg
Men får det ikke til
Dine minner er som torner
Som sårer min sjel

Jeg vender meg om, jeg vender meg om, elskling
Du gikk fra meg

Jeg vender meg om, jeg vender meg om, elskling
Du har forlatt meg

! Elskling, du har forlatt meg :!

På quechua betyr ordet *imilla* jente eller ugift ung kvinne, mens *itay* er suffikset for noe som er kjærlig, slik at sangtittelen antyder at sangen handler om kjærlighet til en jente. Suffiks brukes mye i quechua, og fremhever poesien, sjarmen og skjønnheten i språket (Crapo & Aitken 1986, bind 2: 29, Crapo & Aitken 1986 bind 1: 1). De to første versene er på spansk, og subjektet synger om at han føler seg lurt av en jente som har sagt at hun elsker han. Denne mannen har forsøkt å glemme jenta, men uten hell. I refrenget brukes quechua, og her synges

det om at subjektet er nødt til å gå en annen vei og glemme det som har skjedd, siden jenta har forlatt han. Dette er en sang om ulykkelig kjærlighet.

5.2.2 Melodiens arrangement

Den originale *Imillitay* varer i cirka 3.30 minutter, og spilles i *conjunto andino*. Instrumentene spilles individuelt, ikke som i *tropa* hvor det er flere musikere som spiller på samme instrument. Panfløytene innleder melodien før resten av det andinske ensemblet kommer inn med gitar, *charango*, *ronroco* og *wankara*. To av musikerne spiller på panfløyter med ulik størrelse og spiller med en oktavs mellomrom. Hovedsangeren synger verset alene, og resten av gruppa synger med i kor på refrenget hvor det synges *muyuspa muyuspa Imillitay* og *Imillitay*. Etter refrenget spilles det en *charango*-solo før selve melodien setter i gang igjen lik begynnelsen av melodien. Vers nummer to er likt det første verset i tekst, men det følger ingen *charango*-solo andre gangen.

I konsertversjonen av denne sangen er det gjort noen endringer.⁵⁴ Kjarkas bruker moderne utstyr for å få bedre lyd, og de bruker instrumenter fra både det andinske ensemblet og moderne elementer som trommesett, bassgitar og lydeffekter. Konsertversjonen er annerledes på den måten at den varer lenger (cirka dobbelt så lang), og selve sangen synges med litt andre toner enn originalt, ellers er oppbygningen lik. Hovedsangeren synger første og andre verset alene, resten av gruppa korer på refrenget, og *charango*-soloen følger etter første verset. Etter andre verset, når den originale melodien egentlig er ferdig, har de lagt til et ekstra vers hvor de nynner i stedet for å synge teksten. På nynningen er det hele gruppa som er med. Avslutningen av melodien skjer med en endring i rytmen før den går tilbake til den opprinnelige rytmen igjen før de avslutter.

5.2.3 Hvilken rytme har melodien?

Denne melodien har en *tinku* rytme. Dette er en tradisjonell andinsk rytme som opprinnelig var en rituell kamp mellom to rivaliserende *ayllus* i rurale områder (Pekkola 1996: 254). På quechua betyr ordet *tinku* møte eller konfrontasjon. Rytmen er typisk for Charcas regionen i Potosí-departementet, som ligger i den andinske delen av Bolivia. Det er utviklet to forskjellige *tinku*, *el Tinku Ceremonial* eller *el Ritual del Tinku*, som kan oversettes med

⁵⁴ Som jeg har observert på konserten, men også fra musikkvideoer av gruppa.

seremoniell *tinku*, og *el Tinku Festivo* eller *el Tinku Folklórico*, som kan oversettes med festival *tinku*.⁵⁵ Begge former for *tinku* eksisterer i Bolivia i dag. I prekolumbisk tid var det uenigheter over bruk av jord mellom to *ayllus* som førte til den seremonielle *tinku*. Fra hver *ayllu* ble det utnevnt en forkjemper som skulle forsvare sin *ayllu*. Ved at det ble valgt en fra hver side ville opprøret og tapet av sin kandidat (døden) kun påvirke en familie, i stedet for at en hel *ayllu* skulle gå i kamp mot hverandre hvor muligheten til å miste flere var større. Denne voldelige *tinku*-seremonien var en måte å hedre guden *Pacha Mama*, Moder Jord, på. Blodet som ble spilt ville gi neste års avlinger et bedre resultat.

Etter den spanske erobringen ble indianerne omgjort til katolikker, siden katolisismen var statsreligionen i Spania. Til tross for dette gikk ikke den andinske gudetroen helt tapt. Det oppsto en synkretisme mellom den andinske gudetroen og katolisismen. Begrepet synkretisme brukes mest når det er snakk om religion, og religioner som bevisst og i stort omfang opptar elementer som trosforestillinger, riter og organisasjonsformer fra en annen.⁵⁶ Synkretisme er spesielt synlig i Den Nye Verden hvor mange av de prekolumbiske religiøse tradisjonene utspilte seg på samme tid på året som de kristne, og gjennom denne blandingen av ny gudetro og gamle tradisjoner overlevde mange deler av den andinske gudetroen helt fram til moderne tid (Keesing & Strathern 1998: 368-369). Fortsatt arrangeres den seremonielle *tinku* som er sesongbasert og skjer tre eller fire ganger i året. De arrangeres spesielt i Nord-Potosí under festivalen for å hedre det kristne korset, *La fiesta de la Cruz*, og utøverne kaller seg for «Guds krigere» (San M. Martin 2002: 394). Dødsfall kan forekomme, men den moderne seremonielle *tinku* overvåkes av politiet slik at ingen av partene skal miste sin forkjemper til døden, slik den opprinnelige meningen var. Mennene er antrukket med hjelm for å beskytte seg mot slag mot hodet (som ligner hjelmene brukt av erobrerne under koloniseringen), jakke laget av fargerikt stoff (i tradisjonelt andinsk mønster), bukser i ensfarget svart eller hvit, og *abarcas*, de tradisjonelle sandalene. Store vevde belter brukes rundt livet for å få en ekstra støtte mot slag mot mageregionen.⁵⁷

Festival-*tinku* er dans og musikk som har blitt sentral i folkemusikken. I festivaler som bl.a. karnevalet i Oruro blir denne rituelle kampen simulert uten det blodige aspektet. Når man danser *tinku*, bøyer utøverne seg fra midten av livet med hodet ned mot jorden, med armer og ben i bevegelse for å ligne slag og spark. Musikken og dansen forsøker å gjenskape det

⁵⁵ <http://www.lossambos.com/dances/PDFs/Tinku-Spanish.pdf>, 24.04.12.

⁵⁶ <http://www.snl.no/synkretisme/religion>, 17.08.12.

⁵⁷ <http://www.lossambos.com/dances/PDFs/Tinku-Spanish.pdf>, 24.04.12.

voldelige aspektet ved å bruke mye kraft i dansetrinnene, og en nærmest krigersk klang over trommingen. I antrekket til festival-*tinku* bruker mennene lignende plagg som i den seremonielle, men med mer utsmykking, blant annet er hjelmen fjærpydet. For kvinner er forskjellen stor fra den seremonielle *tinku* til festival-*tinku*. Kvinnene deltar i den seremonielle *tinku*, men i mindre utstrekning enn menn, mens i festival-*tinku* har kvinnene en større rolle. Deres antrekk er fargerike, de bærer en hatt på hodet smykket med fargerike bånd som henger ned rundt ansiktet pyntet med fargerike fjær på toppen.⁵⁸

5.2.4 Hva slags kulturelle elementer blir presentert?

I *Imillitay* er det mange symboler som viser til en andinskhet, og denne melodien begynner med panfløyten som bærer melodien gjennom hele komposisjonen. Panfløyten, i tillegg til klesplagget *poncho*, er et av de fremste symbolene på den andinske kulturen. I tillegg til panfløyten synges det på quechua, og melodien har rytmen *tinku* som er av prekolumbisk opprinnelse. Panfløyten, quechua og *tinku* finnes i andre områder av Andes, ikke bare i Bolivia, noe som gir denne melodien en sterk andinsk side. Den gir en følelse av kulturell-historisk autentisitet, fordi det er så mange elementer av andinskhet. Både kulturelt og historisk er den andinske kulturen knyttet til Bolivia, og når Kjarkas opptrer med denne melodien er de nesten alltid kledd i *poncho* som er et andinsk klessplagg. Dette gir et sterkt inntrykk av at den andinske kulturen er noe Kjarkas ønsker å uttrykke. Det er også tilfeller hvor gruppa har med en egen dansegruppe som danser de spesielle *tinku*-stegene, og disse er kledd i festivalversjonen av *tinku*.⁵⁹ Denne melodien har sterke bånd til den andinske identiteten, men det er også mulig å skille ut de bolivianske sidene ved *Imillitay*, ved at man sier at rytmen opprinnelig kommer fra Potosí-departementet, som ligger innenfor Bolivias nasjonale grenser, og melodien har spansk tekst som er et av de offisielle språkene i Bolivia. *Imillitay* er en representant for den andinske identiteten på grunn av de mange andinske kulturelle elementer. Dette er en av melodiene med et sterkt andinsk uttrykk.

⁵⁸ <http://www.lossambos.com/dances/PDFs/Tinku-Spanish.pdf>, 24.04.12.

⁵⁹ Som under konserten jeg observerte der Kjarkas hadde med seg to danserinner som var kledd i festivalversjonen av *tinku*.

5.3 Melodi nr. 2: *Chuquiago Marka*

5.3.1 Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?

Den neste melodien jeg ønsker å analysere er *Chuquiago Marka* fra albumet med samme navn som ble utgitt i 1988.⁶⁰ I denne sangen synger Kjarkas på spansk, med unntak av tittelen på melodien som er aymara. Tittelen kommer igjen i første verset og i refrenget. Under har jeg skrevet ned teksten på spansk, og deretter oversatt den til norsk.

Spansk/aymara:

Chuquiago Marka nunca te olvidé
Mi tierra querida
Tienes de las cosas del primer amor
Que nunca se olvida

No quiero morirme sin volverte a ver
Mi chuquiago marka
! Ay ay ay ay mi chuquiago marka !

Eres luz del Ande ciudad de La Paz
Con tu poncho blanco
Duerme el Illimani su sueño feliz
Historia de piedra

No quiero morirme sin volverte a ver
Mi La Paz del alma
Ay ay ay ay mi La Paz del alma
Ay ay ay ay... Ay ay ay ay

Norsk:

Chuquiago Marka jeg har aldri glemt deg
Mitt kjære land
Du har noe ved deg som en første kjærlighet har

⁶⁰ Se den på: <http://www.youtube.com/watch?v=eiCuEjouJCQ>, 21.10.12.

Som man aldri glemmer

Jeg vil ikke dø uten å se deg igjen

Mitt *Chuquiago marka*

! Ay ay ay ay *Chuquiago marka* :!

Du er Andes sitt lys, byen La Paz

Med din hvite *poncho*

Illimani sover

Og drømmer søtt

Historie av stein

Jeg vil ikke dø uten å se deg igjen

Min sjels' La Paz

Ay ay ay ay min sjels' La Paz

Ay ay ay ay... Ay ay ay ay

I denne melodien er selve tittelen *Chuquiago Marka* fra aymara og refererer til byen La Paz. *Nuestra Señora de la Paz*, med forkortelsen La Paz, ble grunnlagt i 1548 av de spanske erobrerne, og har siden 1898 vært landets administrative hovedstad.⁶¹ Denne byen ble grunnlagt på et aymara-område hvor navnet *Chuquiago Marka* kommer fra. *Chuquiago* var navnet for gullområdet der byen ligger i dag, og *marka* betyr land eller sted. Dette området var viktig i kolonitiden på grunn av gullgruvedrift og utviklet seg til å bli landets hovedstad (D'Altroy 2002: 72; Teodoro Marka M. s 10⁶²). Byen ligger i en dal omringet av Andesfjellene, og fjellet *Illimani* på 6322 m.o.h. er byens beskytter.⁶³

Dette er en kjærlighetssang ikke dedikert til en jente, men til byen La Paz. Teksten begynner med å fortelle at subjektet i sangen ikke har glemt området *Chuquiago*, og sammenligner kjærligheten til dette stedet med en førstekjærlighet som man aldri glemmer. Det er sterke følelser i denne sangen, subjektet synger om at han ikke vil dø før han ser dette området igjen. *Chuquiago*-området beskrives som Andesfjellene sitt lys, og det er tydelig henvisning til at

⁶¹ Sucre er landets konstitusjonelle hovedstad.

⁶² Teodoro Marka M, s. 10 [http://aymara.org/biblio/diccio tarapaca.pdf](http://aymara.org/biblio/diccio_tarapaca.pdf) 27.06.12.

⁶³ http://snl.no/La_Paz/by%20i%20Bolivia, 19.10.12

det er byen La Paz det er snakk om siden subjektet synger «byen La Paz», og at de synger om den hvite *poncho*. *Illimani*-fjellet er alltid snødekt, og det kan være opphavet til at Kjarkas synger om den hvite *poncho*, og *la ciudad blanca* (den hvite byen) i denne melodien. Snølaget ser ut som en *poncho* som dekker toppen av fjellet. Fra byen er fjellet synlig og danner et landemerke. Når subjektet synger om at fjellet sover, og at byen La Paz er Andesfjellenes lys, kan dette komme av at det snødekte fjellet legger et lys over byen.⁶⁴ Dette fjellet har vært der i mange tusen år, og metaforisk vært vitne til at historien har passert forbi. Historien er gravert i steinene, og det kan ingen ta bort. Dermed kan det fastslås at subjektet synger om at «historien er i stein». Refrenget blir repetert, og i andre del av teksten synges det om La Paz og ikke *Chuquiago Marka*, men det er dette området, uansett hvilket navn man tillegger det, som ligger i sjelen til subjektet. Stedet han aldri vil glemme.

5.3.2 Melodiens arrangement

Den originale melodien varer i ca 3.30 minutter, og den begynner tradisjonelt med spilling i *tropa*-stil. *Tropa* er et panfløyteorkester hvor det kun spilles en type fløyteinstrument av gangen. I den tradisjonelle måte å spille på er panfløyten delt inn i to sett med rør, hvor den ene kalles *Ira* (den ledende fløyta) og den andre *Arca* (den som følger) (Wara Céspedes 1984: 219; Rios 2012: 13). Melodien spilles slik at når den første musikeren spiller en tone, begynner den neste musikeren med sin tone før den andre har avsluttet, slik at tonene overlapper. Det er instrumentet som har melodien, men er fordelt mellom to musikere. Gruppen Kjarkas har ikke 15-20 medlemmer som det tradisjonelt sett kreves for å spille i *tropa*, men de bruker samme spilleteknikk ved at musikerne spiller på ulike størrelser av fløytene. Etter *tropa*-musikken kommer *charango* inn med en solo akkompagnert av gitar og *wankara*. Vokalisten synger første verset alene, og på refrenget når det synges *no quiero morir me sin volverte a ver, mi chuquiago marka*, er resten av gruppa med. Hovedsangeren synger alene *ay ay ay ay*, og resten av gruppa korer på siste *mi chuquiago marka*. Etter første verset synger vokalisten vers nummer to, og det er samme oppbygging på dette verset. Resten av gruppa korer på de samme stedene som i første vers. Deretter følger en panfløytesolo før *charango* leder vokalisten inn i vers nummer to som denne gangen synges først. Det er samme oppbyggingen denne gangen teksten blir sunget. Forskjellen er at vers nummer to blir

⁶⁴ Den hvite snøen lyser opp i mørket slik vi også kjenner det fra vinter-Norge.

sunget først, og første verset blir sunget sist. Avslutningen på melodien skjer med at instrumentene spiller hele melodien, og repeterer det hele tilslutt.

Konsertversjonen av denne melodien er ikke stort annerledes enn originalen, oppbyggingen er helt lik, forskjellen er at musikerne legger inn noen ekstra takter før versene blir sunget for å skape spenning. Når det gjelder instrumentene, brukes de moderne instrumentene sammen med de tradisjonelle, som for eksempel trommesett og *wankara* sammen, og det skaper et moderne preg på den tradisjonsrike musikken. De har også med seg flere musikere på scenen, noe som er med på å gi et bedre inntrykk når musikken spilles i *tropa*-stil.

5.3.3 Hvilken rytme har melodien?

Denne melodien har en *wayno*-rytme, den kommer fra det andinske høylandet og ordet *wayno* betyr dans på aymara.⁶⁵ Denne rytmen blir ofte framstilt som den rene andinske rytmen, og kan dateres tilbake til Inka-tiden både fra quechua- og aymaraindianere. Sammen med *tinku* er *wayno* en av de få musikkssjangre som har røtter tilbake til tiden før koloniseringen. *Wayno* krysser sosiale klasseskiller, noe som begynte allerede i kolonitiden. Det var en pardans som kunne settes i samme kategori som lignende danser fra den spanske folkedansen, som *cueca*, *bailecito* og *vals*, men ble en dans som alle kunne ta en del av, enten man kom fra de øvre eller lavere deler av samfunnet (Rios 2012: 9). I dag er *wayno* både en del av kreolmusikken og folkemusikken. I folkemusikken spilles *wayno* i det andinske ensemblet, og spesielt under karnevalstid i Bolivia spilles *wayno* av brassgrupper med tuba, saksofoner og trompeter. *Wayno* kan også spilles på andre strengeinstrumenter, som blant annet fiolin og den store søramerikanske harpen (Ellingham m.fl. 2002: 283).

Wayno-dansen begynner med at to stykker danser sammen i par, og er en flørtende dans med få berøringer mellom mann og kvinne. Det er mye fotarbeid i denne dansen, med en slags stamping med føttene i takt med rytmen. Senere i dansen når de to har blitt mer «kjent», tar de hverandres hender og danner sammen med flere par en stor ring. Denne formasjonen vil etter hvert danses inn mot midten av sirkelen uten at man slipper tak i hverandres hender.

Kostymene er preget av hvor i landet man kommer fra og hva slags anledning det er. *Wayno* kan danses med vestlige klær eller med tradisjonelle andinske klær. Kommer danserne fra høylandet vil mennene mest sannsynlig kle seg i en brun- eller jordfarget *poncho*. Hvis *wayno*

⁶⁵ <http://www.lossambos.com/dances/PDFs/Huayno-English.pdf>, 20.10.12.

danses i lavlandet, der hvor været er varmere, kan det kun være bukse og skjorte som antrekk. Det samme gjelder for kvinnene, de tradisjonelle *pollera*, skjørtene, brukes til å danse *wayno*, men vestlige skjørt kan også brukes, det kommer an på anledningen.⁶⁶ I Kjarkas' musikk er det mange melodier som har *wayno*-rytme, og flere melodier kan gjøres om fra *wayno* til *saya/caporales* ved å legge til den karakteristiske trommen og i liten grad endre rytmen.⁶⁷

5.3.4 Hva slags kulturelle elementer blir presentert?

I likhet med *Imillitay* er *Chuquiago Marka* preget av de andinske sidene av Kjarkas' musikk. Det er en melodi med en rytme som gir et preg av glede, mens teksten viser til noe sørgmodig. Denne gangen er det ikke kjærlighet til en kvinne, men kjærligheten til et sted som er tema, helt i tråd med den tradisjonelle andinske musikken. Gjennom teksten får man en følelse av at de som synger ikke befinner seg i nærheten av dette stedet. Musikk som identitetsmarkør snakket vi om i det teoretiske rammeverket til oppgaven, og *Chuquiago Marka* kan være et nostalgisk symbol for mange som har måttet forlate La Paz, for eksempel gjennom migrasjon. Melodien blir en symbolsk rekonstruksjon av hjemlandet som gir lytteren en opplevelse av kulturell-historisk autentisitet. Det ligger også et melankolsk slør over melodien. Melankoli er også et typisk trekk for den tradisjonelle andinske musikken. Den høres glad ut, men i realiteten har melodien et trist innhold. Andinskheten kommer fram i denne melodien gjennom bruken av de andinske elementene som melankoli, kjærlighet til naturen, *wayno*-rytmen, de prekolumbiske instrumentene og bruken av *poncho*. *Wayno* er ikke en rytme som bare spilles innenfor Bolivias nasjonale grenser, men også i andre deler av Andesfjellene. Peru og Bolivia deler mange kulturelle trekk, og *wayno* er et eksempel på det. I Ecuador, som også har stor andel av befolkning med indiansk opprinnelse og flere likhetstrekk med Peru og Bolivia, er rytmen *San Juanito* veldig populær som kan ha opprinnelse i den peruanske *wayno*.⁶⁸ Hvis man skal trekke ut bolivianskheten av denne melodien, må det være at byen det synges om ligger midt i hjertet av Bolivia, altså innenfor de nasjonale grensene. På samme måte som i *Imillitay* brukes også spansk i teksten, men til tross for dette er melodien *Chuquiago Marka* en representant for den andinske identiteten av Kjarkas' musikk på grunn

⁶⁶ <http://www.lossambos.com/dances/PDFs/Huayno-Spanish.pdf>, 02.05.12; og <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/274461/huayno>, 20.10.12.

⁶⁷ Dette skjedde blant annet med *Llorando se fué* som opprinnelig var en *wayno*, men ble spilt inn og kjent for Kjarkas sitt publikum som en *saya/caporales*.

⁶⁸ <http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/index/ritmos.php>, 20.10.12.

de mange andinske elementene. I likhet med *Imillitay* har *Chuquiago Marka* et sterkt andinsk uttrykk.

5.4 Melodi nr. 3: *Mi samba mi negra*

5.4.1 Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?

Den neste melodien er *Mi Samba mi Negra* fra albumet *El Árbol de mi destino* fra 1992.⁶⁹

Teksten er bare sunget på spansk, og under har jeg skrevet ned teksten og oversatt den til norsk.

Spansk:

l: Bailando saya con mi negrita
yo me voy a Chicaloma :l

l: En la fiesta de los negros
mis penas se irán bailando
Mi samba mi negra :l

l: Donde se habrá ido mi negra
porque me ha dejado solo :l

l: En la fiesta de los negros
mis penas se irán bailando
Mi samba mi negra :l

l: La saya me voy silbando
la saya me voy cantando :l

l: Que linda se ve mi negra
con su blusa colorada
Mi samba mi negra :l

⁶⁹Se den på: <http://www.youtube.com/watch?v=douH3W1oFlo>, 21.10.12.

Norsk:

l: Dansende saya med min negerjente

Reiser jeg til Chicaloma :l

l: På negernes fest

Forsvinner mine smerter i dansen

Min sambajente min negerjente :l

l: Hvor kan min negerjente ha reist hen

Hun har latt meg være igjen alene :l

l: På negernes fest

Forsvinner mine smerter

Min sambajente min negerjente :l

l: Jeg plystrer saya

Jeg synger saya :l

l: Så vakker min negerjente er

Med sin fargerike bluse

Min sambajente min negerjente :l

Denne melodien synges bare på spansk, og tittelen på melodien *Mi samba mi negra*, «min sambajente min negerjente», kommer igjen i teksten. *Sambo*, på samme måte som *indio*, *mestizo* og *peninsular* var måter for de spanske erobrerne å klassifisere folk på i kolonitiden. En *sambo* var etterkommer av indianer og svart (Bigenho 2002; Wade 1997), og i denne melodien synges det om en jente, derav *sambo* i feminin form *samba*. I klassifiseringen av folk under kolonitiden var det fenotypen som var viktig, men i dag er disse kategoriene sosiale klassifiseringer og baserer seg ikke bare på blodsband (se kapittelet om rase og identitet i Bolivia). Uansett er *negro*, neger, ikke opprinnelig et negativt ladet ord (selv om det forekommer bruk av ordet for å diskriminere de med mørk/svart hudfarge), men på spansk

forteller ordet *negro* at noe er svart av farge. Jeg har valgt å oversette *negrita*, som er den feminine formen av *negro* sagt i diminutiv⁷⁰, til negerjente.

5.4.2 Melodiens arrangement

Denne melodien varer i omtrent fire minutter, og spilles i *conjunto andino*. Sangen synges av alle i gruppa i kor, og melodien er delt inn i tre deler hvor hver av delene har et vers og et refreng. Både verset og refrenget blir repetert. Den første delen synges kun med perkusjonsinstrumenter som *güiro*⁷¹, metallfløyte⁷², *wankara* og bjellene fra det mannlige dansekostymet. Deretter følger en *charango*-solo som blir repetert, med *ronroco* og gitar i tillegg til rytmeinstrumentene. I del to begynner selve melodien med gitar, *ronroco* og *charango* som spilles sammen med rytmene i tillegg til sangen. Denne delen etterfølges av en panfløytesolo som repeteres. I del tre fortsetter melodien med alle instrumentene og sangen. Sangen blir repetert helt til den toner ut og blir borte.

5.4.3 Hvilken rytme har melodien?

Denne melodien har en *saya/caporales*-rytme, hvor *saya* er et musikalsk uttrykk som relateres til de afrikanske slavers musikkarv, og *caporales* er dansestilen til denne rytmen (Bigenho 2002). De afrikanske slavene kom til Bolivia tidlig på 1500-tallet for å arbeide i gruvene. Klimaet var annerledes enn de var vant til, men et av områdene afrikanerne slo seg ned i var i det tropiske området Yungas i La Paz-distriktet. Her tilpasset de seg Aymarakulturen, og dannet en egen svart/aymara-subkultur. Etter den moderne jordbruksrevolusjonen i 1953, ble deres kultur nesten borte på grunn av at mange reiste til urbane strøk for å forbedre sin levestandard, og tok til seg den urbane mestiskulturen. Den svarte befolkningen arbeidet og bodde i spredte områder, slik at det var få som klarte å bevare sin svarte/aymara-kultur. I La Paz-distriktet i Bolivia har den svarte befolkningen siden 1960- og 70-tallet jobbet for å bevare sine kulturelle tradisjoner innen sang og dans, og *saya* er en av disse sangsjangrene i tillegg til *zemba* (eller *la cueca negra*) og *mauchi* (begravelsesmusikk). *Saya* er en tradisjonell måte for de svarte å nedtegne sin historie på, det er lystig musikk som spilles når landsbyen har fest, og

⁷⁰ *Negrita* har en sufiks *-ita* som er diminutiv og viser til ømhet om kjerneordet man ønsker å framheve, her *negra* (Torrego, 2002: 21).

⁷¹ *Güiro* er et rytmeinstrument fra de karibiske øyer, brukt mye i den afro-karibiske musikken. Det er opprinnelig laget av gresskar (nå gjerne i metall eller tre), og er hul i begge ender. Den har riller på toppen av den ene siden, og ved å bruke en rytmepinne stryker man over rillene og lager en skrapende lyd (<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textg/guiro.html>, 08.05.12).

⁷² Slik som en leder, instruktør eller tamburmajor bruker.

saya har blitt selve symbolet på de svartes bevegelse, *movimiento negro*. *Saya*-musikken ble rekonstruert av musikere og politiske ledere, og ble symbolet for de svartes kultur (Templeman i Whitten & Torres 1998: 426). I kolonitiden ble de afrikanske slavene og deres etterkommere stort sett isolert da de arbeidet på haciendaene, og tilgangen til andre nærområder var vanskelige på grunn av mangelfull infrastruktur, spesielt i regntiden. Flere av deres afrikanske tradisjoner ble vedlikeholdt og forenet med de bolivianske, spesielt aymarakulturen. I dag er det rytmene og musikken som setter fokus på deres eksistens. Det musikalske uttrykket *saya* er en av de afrikanske tradisjonene som fortsatt lever, og det har flere betydninger for afro-bolivianere. På en side oppmuntrer *saya* de svarte til å være stolte av sin kulturelle arv ved at den refererer til en dansesjanger og et ensemble av dansere og musikere som synger sjangeren. På den annen side referer *saya* også til selve refrenget i sangene, den måten koringen skjer i sangen når det brukes en teknikk med kall og svar. Musikerne som akkompagnerer sangen spiller trommer (gjerne tre forskjellige) og det er *guias*, ledere, som bærer bjeller festet på bena. Bjellene skal gi rytmen til de mannlige og kvinnelige danserne, på høyre ben har bjellene mørkere toner som de mannlige danserne følger rytmen til, og venstre ben har bjeller med lysere toner som de kvinnelige danserne følger. Disse bjellene kommer fra tiden da de svarte var slaver og bar fotlenker på bena (Templeman i Whitten & Torres 1998: 435- 436). Til hvert vers er det et refreng, og alle synger unisont (samstemt). Det kan også forekomme at noen synger et toneleie høyere. Både verset og refrenget er sentralt i *saya*-sangene, slik at alle ordene teller. Det er ikke mye «plass» siden det synges i åtte stavelser i versepar. Selv om *saya* har forandret seg de siste tiårene er teksten fortsatt viktig (Templeman i Whitten & Torres 1998: 436-437).

5.4.4 Hva slags kulturelle elementer blir presentert?

Saya og *caporales* er to sjangre innen den afro-bolivianske musikken, og jeg har i denne oppgaven satt de sammen fordi deres historie i Kjarkas´ musikk er forbundet. På 1970-tallet ble det foreslått at denne dansen, nå kjent som *caporales* og ikke *saya*, skulle bli en del av festivalen *Señor del Gran Poder*, Den Mektige Herre-festivalen. I likhet med andre festivaler i det spanske Latin-Amerika var også denne en synkretisk festival med katolske og andinske røtter.⁷³ *Caporales* er dansen hvor den mannlige figuren representerer slavedriveren, *el capataz*. Slavedriveren har en pisk i den ene hånden og en metallfløyte rundt halsen for å

⁷³ <http://www.lossambos.com/dances/PDFs/Caporales-Spanish.pdf>, 08.05.12.

gjøre sin truende holdning tydeligere. Slavene som arbeidet hadde lenker rundt bena, og i kostymet til den moderne *caporales*-danseren har mennene disse bjellene festet til støvlene som et symbol på lenkene. Kostymene til denne dansen er preget av bakgrunnen med slavedriveren. Mennene har støvler med bjeller på, bukser som er vide rundt hoftene (kalt militærbukser i Bolivia), overdel med puffedes skuldre, og hele kostymet er veldig fargerikt. Ofte brukes en hatt som dekorasjon, den danses med i hånden i stedet for å ha den på hodet, eller med en maske. Kvinnene har også fargerikekostymer. De har sko med hæl, veldig korte *pollera*, fargerike overdelers med puffermer. I tillegg har de en *bombín* (bowlerhatt) på hodet, og håret er flettet i to lange fletter.

Caporales blir omtalt som *saya*-musikk, *saya*-rytme eller svart rytme (*ritmo negro*). Musikalsk sett er ikke *caporales* det samme som *saya*, men *caporales* er en fargerik og energisk mestisdansesjanger basert på en svart slavehandler fra kolonitida (Templeman i Whitten & Torres 1998: 440). I *saya/caporales* er rytmen viktig å få fram siden den er så distinkt fra andre rytmer. I den afrikanske musikkformen er det trommene som er sentrale (Templeman i Whitten & Torres 1998: 435). Kjarkas viser dette fokuset på rytmen i den første delen av melodien hvor de synger kun sammen med rytmeinstrumentene. Et annet fokus på rytmen er også hvordan de forkorter sangen i siste del av verset, og i siste del av refrenget. I stedet for å synges *me voy a Chialoma*, slik sangteksten egentlig lyder, lar de den siste stavelsen være stum. De synger da: *me voy a Chicalo*. Chicaloma er et lite sted i La Paz-distriktet hvor det bor etterkommere av afrikanere.⁷⁴ Hele gruppen synger teksten sammen, men man kan oppleve at det første verset er som et «kall» mens det andre verset blir «svaret». Rytmene *tuntuna* og *caporales* kommer opprinnelig fra *saya*-rytmen. Typisk for danser av afrikansk opprinnelse er mye bruk av skuldre og hofter. Dette finner vi i *tuntuna* og *caporales*, men også i andre latinamerikanske rytmer som *cumbia* og *salsa*. *Saya* blir på en måte overgangen mellom det folkelige (*folklore*) og det populære (latinske rytmer) (Mendoza 2000: 212).

Under konserten jeg observerte hadde Kjarkas med seg to danserinner som danset til melodien *Saya Afrodisiaca* og *Saya Cochabamba* (som begge har rytmen *saya/caporales*). Her begynte danserinnene med et langt skjørt festet utenpå kostymet, mens Kjarkas spilte en introduksjon til *saya/caporales*-rytmen. De lange skjørtene er karakteristiske for den

⁷⁴ www.canalsolidario.org/noticia/chicaloma-un-pueblo-africano-en-el-corazon-de-sudamerica/542, 07.05.12.

opprinnelige *saya*.⁷⁵ Da selve melodien begynte, tok de av de lange skjørtene og var kun iført det moderne *saya/caporales* kostyme med lårkort skjørt. Det fargerike kostymet har puffermer på overdelen, sko med hæl, bowlerhatt og håret flettet i to lange fletter.

Det hersker en del forvirring rundt *saya* og *caporales*, spesielt da *caporales*-dansen ble veldig populær på 1970-tallet. Kjarkas var med på å bidra til denne forvirringen da de startet å spille inn musikk med denne distinkte rytmen og kalte den *saya*. På 1990-tallet spilte Kjarkas inn et album med *caporales*-musikk og kalte den for *saya*, og dermed startet en debatt om å skille *saya* fra *caporales*. Den «ekte» *saya* kom fra Yungas-området i La Paz, mens *caporales* var en urban rytme brukt i inngangen til fester og festivaler (Bigenho 2002: 42). *Caporales* er en over- og middelklassedans ved at den mannlige figuren representerer slavedriveren. *Saya*, som var afromusikk, ble gjort om til *caporales*, som ble en mestis- eller kreolsksjanger (Bigenho 2002: 43; Pérez-Ruiz 2000: 82). Det ble en enorm nasjonal interesse for den urbane *caporales*, og ved å kombinere *saya* og *caporales* slik som Kjarkas gjorde, oppsto debatten om å skille den «ekte» afrikanske *saya* fra den urbane *caporales*. På denne tiden var afro-bolivianere fortsatt sett på som «de andre» i samfunnet, og diskusjonen om etnisitet og flerkultur hadde i aller høyeste grad dreid seg om å identifisere den bolivianske identiteten med det indianske, og ikke bare den hvite kulturen. Den indianske kulturen fikk anerkjennelse gjennom å likestille indianske språk med spansk, akseptering av sosiale organisasjon og tilgang til land, og akseptering av *nativism* (engelsk). Nativisme på norsk kan forstås som et skille mellom personer som er født i eller anses som kulturelt tilhørende et land, og nykommere eller deres etterfølgere hvis de oppfattes som fremmedkulturelle. Indianerne var kulturelt tilhørende Bolivia, og ville bli akseptert i samfunnet som landets «opprinnelige» innbyggere. De som var «nykommere» (som afro-bolivianere) ble «et eksotiske andre». Bigenho (2002) skriver at Kjarkas' musikk har blitt nesten synonymt med nasjonalmusikk, spesielt siden den folkløristiske siden av Bolivia ønsker å fremme «det eksotiske andre» til turister som ønsker å se den tradisjonelle andinske kulturen. Det eksotiske andre ble veldig populært gjennom *caporales*, men jeg tror at når Kjarkas kalte *caporales* musikken for *saya*, ville de vise til den svarte musikkens opprinnelse, og den har like mye plass i det bolivianske samfunnet som andre bolivianske rytmer. Kjarkas mettet dermed den nasjonale interessen for det eksotiske andre, både i urbane og rurale miljø.

⁷⁵ Dette kan man blant annet se i musikkvideoen Kjarkas har laget til denne melodien hvor de svarte kvinnene er kledd i *pollera* som rekker ned til ankene (i motsetning til *saya/caporales*-kostymet som har en *pollera* som rekker til øverste del av låret): <http://www.youtube.com/watch?v=B60BfSpxcRI>, 20.10.12.

Caporales, i tillegg til *morenadas* og *diabladas*, spilles som *entrada* (inngang) ved urbane festivaler over hele Bolivia (Bigenho 2002: 43). For Bigenho var *saya-caporales* et krasj mellom empirisk og kulturell autentisitet, fordi rytmen ikke egentlig var «ekte» boliviansk. Det var et musikalsk kulturelt element fra Afrika, ikke kulturelt bundet Bolivia, men ble en hybrid i seg selv i den afro-bolivianske opptreden (Bigenho 2002: 41). Og denne hybride musikken var nettopp det Kjarkas hadde bygget opp. Autentisiteten til denne melodien ligger i at det er noe boliviansk, fordi *saya/caporales* har utviklet seg i et område i Bolivia, og ikke i nabolandene. Rytmen og bakgrunnen har opprinnelse i noe utenfor Andesfjellene, men det blir for meg kulturell autentisitet, og er en veldig god representant for Bolivias og Kjarkas' hybride musikk. Afrikanerne kom til Bolivia under kolonitiden, men det er ikke før i nyere tid at denne rytmen har blitt en del av nasjonalmusikken. Med nasjonalmusikken mener jeg at det er ikke bare i Chicaloma eller i Yungas-distriktet at *saya-caporales* lyttes til eller danses til, men i hele Bolivia, og Kjarkas har vært med å bidra til at denne rytmen er en del av nasjonalmusikken. Denne rytmen er også populær i andre land enn Bolivia, som Peru og Chile. I Peru er denne sjangeren kjent som *saya* og ikke *caporales*. Andre typer av afro-latinamerikansk musikk er tydelig i land hvor den afrikanske kulturarven er synlig, spesielt i de karibiske øyer og nordkysten av Sør-Amerika; Colombia, Venezuela og Brasil, men også i Peru er den afro-peruanske musikken populær. Akkurat denne melodien, *Mi samba mi negra*, har et sterkt boliviansk uttrykk.

5.5 Melodi nr. 4: *Munasquechay*

5.5.1 Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?

Denne melodien er fra albumet *35 años* som ble utgitt i 2006.⁷⁶ Tittelen og første verset er på quechua, mens det andre verset er på spansk. Under har jeg skrevet teksten på alle språk.

Quechua:

! : Munasquechay

Tuta punchay maskakunay

Taripa suscucunay warmisitay :!

⁷⁶Se den på: <http://www.youtube.com/watch?v=LKpfDE8Kfk0>, 21.10.12.

! : Qanraykullay ña karin viday
Sonqo kullay sipasitay :!

Spansk:

! : Mi buen amor
Mi herida de amor mi verdad
Mi credo razón de vivir
Mi lluvia de abril :!

! : Gracias a ti mi triste vivir
Pudo cambiar en un jardín :!

Norsk:

! : Min kjære
Min sanne kjærlighetssorg
Min sanne grunn til å leve
Mitt aprilregn/min kjære kvinne :!

! : Takket være deg, er mitt triste liv
Forandret til en hage :!

Denne melodien synges på quechua og på spansk, og handler om ulykkelig kjærlighet. Subjektet har hatt en dyp og enorm kjærlighet for en kvinne, men lider av kjærlighetssorg. I sorgen er subjektet på nytt forelsket, og teksten handler om denne enorme kjærligheten man trodde man hadde mistet, men at håpet for å finne en ny slik kjærlighet er tilstede.

5.5.2 Melodiens arrangement

I denne melodien har jeg brukt audiovisuelle kilder for å analysere sangteksten og arrangementet, og musikkvideoen er med i analysen for enklere å finne ut av hva Kjarkas representerer med denne melodien.⁷⁷ Selve melodien varer i cirka 4.20 minutter, og åpnes med en gitarsolo etterfulgt av *bombo* og *charango*. Panfløytene fortsetter introduksjonen og

⁷⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=LKpfDE8Kfk0>, 27.06.12.

melodien spilles i *tropa*-stil. Kjarkas har færre medlemmer enn hva som er vanlig i en *tropa* (et tjuetalls personer), men i musikkvideoen har de samlet flere musikere til å spille melodien slik at det «riktige» antall *tropa*-musikere er representert (Pekkola 1996: 57). Rett før de store *toyo*-panfløytene fortsetter introduksjonen, ropes det *jinata*, som kan komme av ordet *jina* som på quechua betyr «på denne måten», eller «slik».⁷⁸ Dette kan brukes som et utropsord: «Det er på denne måten det skal gjøres». Hele melodien bærer preg av *tropa*-stil siden det er mange musikere som spiller, og når fløytene spilles gjøres det på tradisjonelt vis, slik vi har sett i de tidligere eksemplene. De bruker teknikken med en ledende og en følgende panfløyte, *Ira* og *Arca*. Selv om melodien spilles i *conjunto andino* med strengeinstrumenter og rytmeinstrumenter, har de blandet *tropa*-stilen inn i dette. I begynnelsen av melodien brukes ulike størrelser av panfløyten, *charango* innleder det første verset, og hovedsangeren synger på quechua. Verset blir repetert og refrenget blir repetert, og resten av gruppa korer på refrenget. Melodien forsetter med *kena*-fløytene som har melodien, først i solo, så i duo. Vers nummer to innledes også av *charango*, og hovedsangeren synger her på spansk. Dette verset er bygget opp på samme måte som det første, både verset og refrenget blir repetert. Resten av gruppa korer på repetisjonen av refrenget. Deretter følger panfløytene som har melodien, hvor *toyo*-fløyten igjen er sentral. På slutten ropes det *sonqo chay* før melodien avsluttes. *Sonqo* betyr hjerte, mens *chay* står for «denne/dette», som kan bety «dette hjertet» (Crapo & Aitken 1986: 40). Dette kan brukes som et utropsord: «det er dette hjertet som har kjærlighetssorg».

5.5.3 Hvilken rytme har melodien?

Denne melodien spilles i *kantus*⁷⁹, som er en gammel tradisjonell aymaramusikkstil, og et ikon for aymara-identiteten. Opprinnelig synges den *a cappella* med pentatonisk melodi. Det er et ensemble med mellom 20 og 30 musikere som spiller panfløyter av ulike størrelse mens de beveger seg med korte, enkle dansesteg i en sirkel (Baumann 1985: 149; Wara Céspedes 1993: 89). I *kantus*-ensemblen spilles nesten like mange panfløyter som det er musikere, og panfløytene har seks ulike tonenivåer. Rangert fra størst til minst er det *toyo*, *sanka*, *bajo malta*, *alto malta*, *p'ulu* og *suli*. Siden disse ulike panfløytene har ulike tonenivåer og blir spilt samtidig, blir musikken rik på klang og overtoner. Sammen med den tradisjonelle teknikken

⁷⁸ <http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=6>, 27.06.12.

⁷⁹ Også skrevet *qanto*, *qantos*, *q'antus*, *khantu* eller *kantu(s)*. Ordet kan komme fra det spanske ordet *canto* som betyr sang, en panfløytespiller kan kalles for *kantu*, men ordet kan også komme fra *kantuta*-blomsten. Den har karakteristisk rød, grønn og gul farge som gjorde den til nasjonalblomst for Bolivia i 1924 (Baumann, 1985: 149).

med å bytte på *Ira* og *Arca* får musikken en fascinerende lyd (Baumann 1985: 151-153). I tillegg til panfløytene og andre fløyter, brukes også *bombo* og rytmeinstrumentet triangel. Oppbyggingen av en melodi innledes med tromme, triangel og den store *toyo*-panfløyten, før de andre fløytene deretter kommer inn etter tur til alle er med og spiller melodien. Avslutningen skjer på samme måte, fløytene tones ut slik at det kun er tromme og triangel igjen. Til denne musikken hører det med enkle dansesteg som foregår på rekke og i sirkel. Musikerne går på rekke inn i landsbyen til det stedet hvor selve opptreden skal være. Når de har kommet seg dit, danner de en sirkel og musikerne står med ansiktet vendt innover. På signal snur de seg og går etter hverandre i sirkel mot klokka til neste naturlige vendepunkt i melodien, for deretter å snu seg 180 grader for å gå den andre veien. De snur seg også rundt sin egen akse, mens de går i sirkelen. Denne sirkeldansen skjer så mange ganger som melodien varer (eller musikerne ønsker den skal vare), og avslutningen skjer med at alle musikerne vender seg inn mot sirkelen (Baumann 1985: 160-161).

I *Munasquechay*-musikkvideoen kan man tydelig se at Kjarkas bruker denne *kantus*-stilen, men de framfører det selvfølgelig i sin egen Kjarkas stil. I stedet for at trommene, triangelen og panfløytene introduserer melodien er det gitaren og *charango* som har fått dette oppdraget. Tromme, triangel og geiteklør kommer inn i melodien rett før *toyo*-fløytene kommer inn i introduksjonen. Gjennom hele melodien beholder Kjarkas *kantus*-stilen som grunnelement i framføringen. Panfløytene spilles på tradisjonelt vis, og Kjarkas går rundt i sirkel mens de spiller på samme måte som i tradisjonell *kantu*. De bruker flere størrelser av panfløytene, men også *kena*. Den tradisjonelle avslutningen i *kantus* skjer ved at panfløytene tones ut og trommene avslutter melodien. Dette gjør ikke Kjarkas i denne melodien, men de avslutter med alle instrumentene samtidig, dog vendt innover i sirkelen på ekte *kantus*-vis.

5.5.4 Hva slags kulturelle elementer blir presentert?

Munasquechay er en veldig populær sang blant Kjarkas' fans. Det er en av de nyere komposisjoner gjort av Gonzalo Hermosa fra jubileumsalbumet i 2006, da de hadde spilt sammen i 35 år (derav albumets navn *35 Años*). Denne melodien har mange elementer av andinskhet i seg, den begynner rolig med gitar og *charango*-solo som bygger seg opp i spenning med spillingen i *kantus*-stil, hvor panfløytene spiller sammen med *bombo*. Det er en klassisk kjærlighetssang, og den tradisjonelle stilen med å spille panfløytene fordelt mellom flere musikere er med i arrangementet. Det at sangen synges på quechua gir den et preg av

høylandskulturen, i tillegg til at de indianske instrumentene som panfløyter og *kena* kommer godt fram i lydbildet. Ved å se på musikkvideoen Kjarkas har laget til kan man klart og tydelig se at de andinske sidene ved gruppa kommer fram. Alle musikerne og deltagerne i videoen er kledd i tradisjonelle klær, med *poncho*, *pollera*, *lluchus* (luene med ørelapper som er typisk andinsk) og de bruker *abarcas*, de tradisjonelle sandalene (Rios 2012: 17). I musikkvideoen kan man se at handlingen foregår i en liten landsby i Altiplano, det tygges kokablader, det ofres til gudene, det drikkes og spises i fellesskap og når musikerne spiller går de på rekke eller rundt i ring med enkle dansesteg, samtidig som det spilles på *bombo* og fløyter. Det er bilder fra høylandet med lamaer, og landsbyboerne vises fram som ikon på indianerkulturen med sine tradisjonelle drakter og ritualer. Alle disse elementene er med på å skape en framstilling om at musikken som spilles er fra det tradisjonelle Andes. Kjarkas har også kledd seg i de tradisjonelle draktene, ikke i de hvite ponchoene de pleier å opptre i. På begynnelsen av musikkvideoen vises navnet på Kjarkas, navnet på melodien og detaljer om hvem som har skrevet og produsert melodien. Ved siden av melodiens tittel står det *kuntur*, som betyr kondor på quechua. Kondoren er et viktig identitetssymbol for de indianske kulturer over store deler av Sør-Amerika, siden den assosieres med de gamle indianske sivilisasjonene. I den andinske kulturen blir dyrene satt i forbindelse med de fire elementene, og kondoren representerer luft. Det finnes fortsatt danser og seremonier til ære for kondoren, og noen av disse symboliserer det prekolumbiske, mens andre symboliserer det postkoloniale hvor møtet mellom den indianske og den spanske kulturen oppsto (Gordillo 2002: 2-3, 7).

Jeg har valgt å ta med denne melodien spesielt, fordi i denne musikkvideoen kan man tydelig se at Kjarkas appellerer til sin andinske side, og ønsker å fremme denne. Gjennom å bruke alle elementene fra den tradisjonelle musikken skaper de dette sløret av autenticitet Bigenho snakker om, det er kulturelt og historisk «ekte». De gir en illusjon av å komme tilbake til det tradisjonelle høylandslivet i Andes, den mest autentiske og eldste kulturen i området. Pekkola (1996) bruker også autenticitetsbegrepet når hun forteller om den andinske musikken, og hun sier at det ligger et slags magisk slør over den som gjør at det oppfattes som autentisk. Ved å lytte til musikken kan man forestille seg noe gammelt og tradisjonelt, noe ikke-europeisk, en slags reise tilbake til fortiden og en gammel sivilisasjon. Kjarkas har dette sløret av autenticitet over sin musikk. Det «magiske sløret av autenticitet» vises i scenene fra landsbylivet som er med på å skape en kulturell-historisk autenticitet, og den vakre og forførende melodien skaper en unik autenticitet (Pekkola 1996: 7). Denne melodien viser sterkt til Kjarkas' andinske sider, men igjen så er melodien selvfølgelig boliviansk siden

Kjarkas er en boliviansk gruppe og denne delen av den andinske kulturen kommer fra Bolivia, men den sterke representasjonen av den andinske kulturen gjør at denne melodien representerer Kjarkas' andinske side.

5.6 Melodi nr. 5: *Fría*

5.6.1 Hvilket språk synger de på, og hva betyr teksten?

Denne melodien er også fra albumet *35 años* fra 2006.⁸⁰ Under har jeg skrevet teksten på spansk og oversatt til norsk.

Spansk:

Ahora que

Te conozco bien

Comprenderás

Que ya no quiero más

Saber de ti

Si para ti

Yo siempre fui un perdedor

Un pobre ser

Que tiene nada para ofrecer

Un soñador poeta gris que en su dolor

Me equivoco su corazón

Amándote... Amándote

! : Fría

Tienes el alma tan fría

Hermosa pero vacía

Que es incapaz de amar :!

Dudo

⁸⁰Se den på: <http://www.youtube.com/watch?v=N6nl4XzIdX8&feature=related>, 21.10.12.

Que cambies algún día
Porque una vida vacía
llenaste de vanidad

Norsk:

Nå som jeg kjenner deg godt
Forstår du
At jeg ikke vil være kjent med deg mer

For deg var jeg alltid en taper
En stakkar som ikke hadde noe å tilby
En romantisk drømmer grå i sin smerte
Hjertet hennes lurte meg da jeg elsket deg
Da jeg elsket deg

! : Frossen
Sjelen din er frossen
Vakker men tom
Som ikke er i stand til å elske :|

! : Jeg tviler
På at du forandrer deg noen gang
Fordi det tomme livet
Har du fylt med forfenglighet:|

Teksten handler om ulykkelig kjærlighet hvor subjektet elsker en kvinne som ikke elsker han tilbake. Han kaller henne for kald og frossen, siden hans følelser for henne ikke blir gjengjeldt. Subjektet er sint og bitter fordi det virker som at kvinnen ikke har følelser for subjektet i det hele tatt, og han tviler på at kvinnen noen gang kommer til å forandre seg siden hennes liv kun dreier seg om forfenglighet og ikke kjærlighet.

5.6.2 Melodiens arrangement

I denne melodien er det gitaren som har introduksjonen, deretter kommer panfløytene inn og spiller melodien. Hele melodien synges på spansk og hovedsangeren synger første og andre verset alene, mens resten av gruppen kommer inn på siste del av vers to og synger sammen med hovedsangeren. Refrenget blir repetert, før avslutningen synges. I mellomspillet er det panfløytene som har melodien. Den andre delen av melodien begynner med vers to hvor hovedsangeren synger alene fram til slutten på verset da hele gruppa kommer inn. Refrenget blir sunget og repetert av hovedsangeren. Avslutningen blir også sunget og repetert av hovedsangeren, og hele melodien avsluttes.

5.6.3 Hvilken rytme har melodien?

Denne melodien har en *takirari*-rytme som er en sang-, og danserytme fra de tropiske delene av Bolivia, fra Santa Cruz, Beni og Pando-distriktene, men i Nord-Chile danses *takirari* av aymara-befolkningen (Pekkola 1996: 117 i fotnote 166; Grebe i Kuss 2004: 150). *Takirari*-rytmen er veldig populær hos både kreolsk og indiansk ungdom, og helt fra kolonitiden har dette vært en viktig rytme i musikken (Citro 2005: 326). Da de spanske erobrerne kom til dette området, hadde indianerne en rik tradisjon på offentlige seremonier som inkluderte musikk og dans. *Taki* (som *takirari* kommer fra) på quechua står for både det å synge, rytmisk melodi og dans, og *takiri* var musikkens og dansens gud (Baumann i Kuss 2004: 101). *Takirari* ble assosiert med viktige offentlige seremonier til ære for lokale guder, forfedre eller medlemmer av Inka-eliten. Danser med kostymer og masker var en viktig del av både det lokale og det offentlige prekolumbiske Peru, og kan også relateres til det prekolumbiske Bolivia (Mendoza 2000: 26-27). Senere utviklet *takirari* som musikk sjanger seg i den østlige kreolske delen av landet, og regnes i dag som en romantisk sjanger fra lavlandet med tekst om kjærlighet og forelskelse. Når det danses til denne rytmen, er det et par som danser sammen på den måten at de er vendt mot hverandre og holder hender. Kostymet man bruker viser en tradisjon fra de tropiske regionene hvor det er varmere i været enn høylandet som har store temperaturforskjeller. Danserne er kledd i lette bomullsklær med skjorte og knebukser for menn, og de bærer en stråhatt på hodet. Kvinnene bruker den tradisjonelle *tipoy* som er en lang kjole uten armer med sterk farge. Overdelen på kjolen har lav utringning og skjørtet er

vidt og rekker ned til ankene. I tillegg er kvinnene smykket med blomster i håret fra regionen.⁸¹

5.6.4 Hva slags kulturelle elementer blir presentert?

På lik linje med *Munasquechay* har jeg også i *Fría* brukt audiovisuelt materiale, hvor musikkvideoen igjen har vært et nyttig verktøy for å finne fram til hvilken *identitet* Kjarkas representerer og hva som *uttrykkes* i melodien. Denne melodien er et tydelig eksempel på den ikke-andinske siden av gruppa, selv om rytmens opprinnelse er prekolumbisk. Det er en melodi om kjærlighet, med få elementer av andinskhet. Rytmen kan spores langt tilbake i historien og har opprinnelse i en prekolumbisk musikkstil, men er i dag et eksempel på lavlandets musikktradisjon. Det eneste andinske i melodien er panfløytene, men denne melodien bærer ikke preg av høylandskulturen slik vi har sett i eksemplene over som for eksempel *wayno* og *tinku*. Bruken av panfløyter i denne melodien gjøres for å bære frem melodien, men kunne like godt ha vært gjort med et annet instrument. Det at Kjarkas her synger kun på spansk og ikke quechua eller aymara er enda et symbol på at den «bolivianskhet» de ønsker å representere er lavlandskulturen. Kjarkas representerer det bolivianske kulturelle mangfoldet, og i denne melodien er det tydelig at det er lavlandsidentiteten som fremheves.

I musikkvideoen bruker gruppa en klesdrakt fra de tropiske områdene av landet, hele gruppa er kledd i lette skjorter og hvite knebuksene, og de bærer den karakteristiske stråhatten. De har en dansegruppe med i videoen som danser sammen en og en i par, men også sammen i en stor ring. Denne melodien, som er et eksempel på en annen side av den bolivianske identiteten, har fortsatt et magisk slør over seg slik jeg nevnte i analysen av *Munasquechay*, men denne gangen er det litt annerledes. Kjarkas er veldig dyktige musikere som gir melodien en følelse av «ektehet». Musikken er alltid veldig godt spilt, de utstråler en trygghet når de spiller fordi de er dyktige i det de gjør. Det er ikke en autentisk høylandsidentitet de her framstiller, men musikken er vakker og mange kan kjenne seg igjen i teksten om ulykkelig kjærlighet. Melodien får en empirisk autenticitet når man hører melodien eller ser musikkvideoen, fordi musikken oppleves som «ekte», den er nøye planlagt og godt gjennomført.

⁸¹ http://www.bolivia.com/empresas/cultura/Danzas_Tradicionales/taquirari.asp, 27.06.12.

5.7 Hva uttrykkes i Kjarkas' musikk?

De ulike rytmene jeg har presentert i dette kapittelet gir et inntrykk på hva Kjarkas' melodier uttrykker, og en pekepinn på hva slags identitet Kjarkas representerer. I melodien *Imillitay* presenteres *tinku*-rytmen, som er en tradisjonell andinsk rytme. Den er typisk for Charcas-regionen i Potosí-departementet, og var opprinnelig en rituell kamp mellom *ayllus*. Panfløyten er det instrumentet som bærer melodien gjennom hele komposisjonen, og er i tillegg til klesplagget *poncho*, et av de fremste symbolene på den andinske kulturen. Panfløyter, quechua og *tinku* finnes også i andre områder av Andes, ikke bare i Bolivia, noe som gir denne melodien en sterk andinsk side. Den gir en følelse av kulturell-historisk autentisitet, fordi det er så mange elementer av andinskhet. Det samme kan sies for melodien *Chuquiago Marka* som har en *wayno*-rytme. Rytmen kommer fra det andinske høyland og blir ofte framstilt som den rene andinske rytmen. Sammen med *tinku* er *wayno* en av de musikkssjangre i Bolivia som har røtter tilbake til tiden før koloniseringen. *Chuquiago Marka* er preget av de andinske sidene av Kjarkas' musikk, melodien har en rytme som kan danses til som gir et preg av glede, mens teksten viser til noe sørgmodig. Det sørgmodige og melankolske, i tillegg til tema som stedskjærlighet, er helt i tråd med den tradisjonelle andinske musikken som ofte har disse temaene.

Saya/caporales-rytmen blir presentert i *Mi samba mi negra*. *Saya* er et musikalsk uttrykk som relateres til de afrikanske slavers musikkarv og *caporales* er dansestilen til denne rytmen. Populariteten *saya/caporales*-rytmen har fått siden 1970-tallet har gjort at afro-bolivianere kan være stolte av sin kulturelle arv, men den har også blitt en del av nasjonalmusikken som gjør at alle bolivianere kan identifisere seg med denne rytmen. Denne melodien representerer en bolivianskhet og ikke andinskhet, til forskjell fra de to første eksemplene. *Saya/caporales* har opprinnelse i noe utenfor Andesfjellene, og Kjarkas har vært med å bidra til at denne har blitt en del av nasjonalmusikken.

De to siste melodiene er av nyere dato, og har velregisserte musikkvideoer til. Den første melodien, *Munasquechay*, spilles i *kantus* og er av gammel aymara-tradisjon og et ikon for aymara-identiteten. Denne melodien har mange elementer av andinskhet i seg, den begynner rolig med gitar og *charango*-solo, som bygger seg opp i spenning med spillingen i *kantus*-stil hvor panfløytene spiller sammen med *bombo*. Det er en kjærlighetssang, og den tradisjonelle panfløyte-spillingen kombinert med tekst på quechua gir melodien et preg av det kulturelt-

historisk autentiske andinske. *Fría* på den andre side har en *takirari*-rytme som er en sang- og danserytme fra de tropiske delene av Bolivia. *Takirari*-rytmen er veldig populær hos mange bolivianere, spesielt blant ungdommen. Helt fra kolonitiden har dette vært en viktig rytme i den bolivianske musikken. Med røtter fra det tradisjonelle andinske utviklet rytmen seg i de tropiske regionene i lavlandet, og har et helt annet uttrykk i musikken enn de andinske rytmene som *tinku* og *wayno*, og er også veldig forskjellig fra *saya/caporales*. Melodien har en tydelig representasjon av bolivianskhets siden det er få elementer av andinskhets her, men større representasjon av det bolivianske.

5.7.1 Andre rytmer i Kjarkas' musikk

I tillegg til de fem melodiene i analysen er det mange andre rytmer som også er viktige for deres musikk. Kjarkas har komponert melodier med rytmer som *tobas*, *chacarera*, *cueca*, *tonada*, *chuntunqui* og *morenada*, som alle er representative for den bolivianske musikktradisjonen. *Tobas* er rytmen fra Amazonas-regionen hvor danserne er kledd i et kostyme med minimalt lite stoff, pyntet med fjær. Dansen består av mye hopp, og både de mannlige og kvinnelige danserne har et spyd i hånden når de danser. Innholdet i tekstene i denne rytmen viser til et fokus på naturen, som spesielt i Kjarkas' melodi *El Último Amanecer* («den siste morgengry») som snakker om forurensing av miljøet (fra albumet *El líder de los Humildes* fra 1998). *Chacarera* er en rytme fra Argentina, men som er en del av den bolivianske musikktradisjonen øst i Chaco-områdene. I denne rytmen er trommen *bombo* (eller *bombo legüero*) essensiell.⁸² *Chacarera* har en karakteristisk dans som hører til musikken, og har en viktig rolle spesielt i den argentinske folkemusikken. I *chacarera* danses det i par, det har opprinnelse fra salongdansene fra 1800-tallets Paris, men med *gaucho* (cowboys) «tøffhet» har det utviklet seg til en ekte folkedans (Fogal 1977: 536; A. L. L. 1954: 71). Rytmen utviklet seg spesielt i Argentina i regionen Santiago del Estero (en av de nordligste provinsene), som er den eneste provinsen hvor mange av innbyggerne har quechua som morsmål. Den blir oftest spilt med gitar, fiolin og den karakteristiske *bombo*-trommen, og kan høres i hele Argentina (Rossi 1973: 52). Rytmen *chacarera* er i tillegg til å være et nasjonalsymbol for Argentina også veldig viktig for Bolivia. Gjennom historien har Bolivia vært et større land geografisk, men som jeg fortalte om i innledningen så har landet mistet flere områder til nabolandene i krig, spesielt under Chaco-krigen (1932-35). De nordlige

⁸² Se dokumentar om denne trommen på: <http://www.youtube.com/watch?v=DW5pFFMmW4g>, 10.05.12

argentinske provinsene har mye til felles kulturelt og musikalsk sett med de sørlige delene av Bolivia. I Kjarkas' musikk høres *chacarera*-rytmen i melodier som *Tierra Chaqueña* (fra albumet *El líder de los Humildes* fra 1998).

Kjarkas har også melodier med rytmene *cueca* og *tonada*. En *cueca*-melodi er veldig kort og varer i omtrent ett og et halvt minutt, men når det danses *cueca* varer melodien tre ganger så lenge, fordi tre *cueca* danses etter hverandre. Rytmen kan spilles på et perkusjonsinstrument, men gitarkassen kan også brukes til å slå rytmen (González 2005: 259-260). *Tonada* spilles i dur (som er en «gladere» toneart enn moll som har et «melankolsk» preg). Den inneholder en rytme som fører melodien fra begynnelse til slutt, uten nødvendigvis å inneholde et refreng. Hvis en *tonada* inneholder refreng, blir den ofte omtalt som *tonada canción*, som har et tristere preg en *tonada* (Soublette 1962: 56). *Tonada* sammen med *cueca* representerer livet på landsbygda i måten de bruker klesplagg og instrumenter fra landsbylivet (González 2005: 262). En av Kjarkas' melodier med rytmen *cueca* er *Palomita* (fra albumet *En vivo desde Europa* fra 1982), og *tonada*-rytmen er brukt i melodien *Tiempo al tiempo* (fra albumet *El amor y la libertad* fra 1987).

Rytmen *chuntunqui* utgjør en stor del av Kjarkas' musikk. Opprinnelig kommer rytmen fra Chuquisaca-regionen som spilles ved juletider. I motsetning til pardansene med opprinnelse i mestiskulturen, som *cueca* og *chacarera*, har *chuntunqui* en tredobbel rytme. Kjarkas har tatt i bruk denne rytmen og skapt en romantisk sjanger, gjennomført med deres typiske Kjarkas stil som understreker strengeinstrumentene (Wara Céspedes 1993: 65).⁸³ En av disse er melodien *Siempre he de adorarte* (fra albumet *Canto a la mujer de mi pueblo* fra 1981). *Morenada* er sterkt tilknyttet karnevalet i Oruro. Denne rytmen har en sterk andinsk bakgrunn, men er også forbundet med de afrikanske slavene og gruvedriften. Mennene bærer store og tunge kostymer ofte med masker som gjør narr av «de hvite» Kvinnene er enten kledd som *damas elegantes*, med lange skjørt, stor sjal over skuldrene og bowlerhatt på hodet, eller i et kostyme som ligner det fra *caporales*. *Morenada*-kostymet er forskjellig fra *caporales* på den måten at det brukes støvletter i stedet for småsko, og en hatt pyntet med fjær. En av Kjarkas' melodier er *Oruro* (fra albumet *Sol de los Andes* fra 1983).

Etter å ha analysert de utvalgte melodiene fra Kjarkas' repertoar, har jeg kommet nærmere min antagelse om hva Kjarkas' musikk uttrykker og hvilken identitet de representerer. I neste

⁸³ <http://www.rebocultura.net/paginas/contenido.php?con=danzas&id=20>, 10.11.12.

kapittel vil jeg presentere mine avsluttende tanker og konklusjon om oppgavens problemstilling.

6 AVSLUTNING

6.1 Representerer Kjarkas en boliviansk eller andinsk identitet?

Gjennom denne oppgaven har jeg vist at den tradisjonelle andinske musikken spilles med blåseinstrumenter og perkusjon i *tropa*-stil, mens den moderne andinske musikken spilles i *conjunto andino* hvor blåseinstrumenter, strengeinstrumenter og perkusjon blandes. Den tradisjonelle musikken har et troverdig inntrykk av å være «ekte» andinsk musikk når det spilles på instrumenter av prekolumbisk opprinnelse, med musikere kledd i *poncho*, og ved at musikkgruppene har navn fra et indiansk språk. Kjarkas er en musikkgruppe som spiller i *conjunto andino*, og bevisst benytter seg av elementer fra både den tradisjonelle og den moderne andinske musikken. De har melodier med det tradisjonelle sørgmodige og melankolske preget, men også elementer fra den moderne andinske musikken som til sammen skaper en hybrid musikkstil. *Conjunto andino*-grupper som Kjarkas ønsker å gi et troverdig inntrykk ved at de representerer folkemusikk, og kan bytte over til å spille musikk i *tropa*-stil for å skape et mer tradisjonelt preg på en melodi. Kjarkas' musikk *uttrykker* musikkarven fra flere hundre år med innflytelse fra den spanske kolonimakten, musikkarven fra de afrikanske slavene og den andinske kulturen. Dette gjør de ved å bruke tradisjonell måte å spille musikk på inkorporert i sine «moderne» sanger, som jeg har kalt en hybrid musikkstil, *estilo Kjarkas*. Den hybride musikkstilen vises for eksempel i melodier som begynner i *tropa* med én type fløyte og perkusjon, og fortsetter i *conjunto andino* hvor blåseinstrumenter, strengeinstrumenter og perkusjon blandes. Kjarkas bruker rytmer fra forskjellige regioner i Bolivia. Noen rytmer er av andinsk opprinnelse fra høylandet, mens andre har tilknytning til dalstrøkene eller lavlandet med et mer moderne preg. Kjarkas synger for det meste på spansk, men bruker også quechua og aymara i tekstene. Musikerne er oftest kledd i en hvit *poncho*, som en egen «Kjarkas-uniform». Alle disse elementene gjør at Kjarkas både kan representere en andinsk identitet, og en boliviansk identitet,

Det jeg har funnet ut er at Kjarkas framstiller sin musikk som boliviansk, men med sterke andinske elementer. De har en enorm popularitet, de når ut til en stor forsamling som kan identifisere seg med de bolivianske, andinske eller universelle elementene Kjarkas representerer. Jeg tenker at denne populariteten skyldes at Kjarkas bevisst uttrykker andinske

elementer på en kommersiell måte, uten at det virker som om de ønsker å være kommersielle. Det er ikke bare god markedsføring som gjør at Kjarkas er så populære som de er. De utstråler trygghet og troverdighet, og musikken framstilles som autentisk. Kjarkas har hele tiden vært bevisst i måten de har spilt på følelser (Wara Céspedes 1993: 54). Det virker som at Kjarkas ønsker og nå et mål om å forandre Bolivia på en positiv måte. De andinske sidene i samfunnet har vært utsatt for diskriminering i flere hundre år, men ved å gi disse et positivt fokus klarer Kjarkas å gi landets andinske identitet en plass i den bolivianske identiteten. Den ikke-andinske befolkningen i landet kan ha fått et mer positivt syn på landets andinske tradisjoner gjennom Kjarkas' innlemmelse av alle landets musikktradisjoner i sin hybride musikkstil. Kjarkas skaper en aksept for den kulturelle variasjonen som er i Bolivia, og de formidler ulike sider av landets kultur, som bolivianerne og folk i nabolandene med like kulturelle trekk kjenner igjen. På samme tid har Kjarkas' musikk universelle elementer som kan gjenkjennes av mange, enten man kommer fra høylandet, dalstrøkene eller lavlandet i Bolivia, eller et helt annet sted i verden.

Medlemmene i Kjarkas er mestiser, og de er en av *conjunto andino*-gruppene som har vært med på å løfte musikken fra den laveste sosiale klassen i samfunnet opp til et nasjonalt akseptert nivå. De indianske instrumenter har gradvis blitt blandet inn med de kreolske, og blitt akseptert som en del av nasjonalmusikken. Det er viktig å huske på at de eldste medlemmene av Kjarkas vokste opp i tiden etter den nasjonale revolusjonen hvor den indianske kulturen (og musikken) hadde veldig lav status i samfunnet. Selv om indianerne offisielt hadde blitt mer akseptert og instrumentet *charango* var blitt en del av nasjonalmusikken, så tok det lang tid før musikk med andinske røtter fikk en plass i samfunnet. Kjarkas var med på å løfte den tradisjonelle musikken fra den laveste sosiale klassen i samfunnet opp til et nasjonalt akseptert nivå ved at de brukte denne hybride musikkstilen og fikk et positivt fokus på musikken. Den tradisjonelle musikken har lenge kun vært assosiert med indianerne, de laveste på den sosiale rangstige. Mestisene har alltid ligget litt høyere enn indianerne i samfunnet, og deres musikk har blitt rangert som «høyere» eller «bedre». Når grupper som Kjarkas har tatt med seg andinske elementer inn i den moderne hybride andinske musikken, og bruker veldig tydelige kulturelle elementer som viser til en andinsk identitet, har dette fått et positivt utfall. Kjarkas har blitt så populære blant alle samfunnsklasser i Bolivia noe som har resultert i at den tradisjonelle andinske kulturen har «økt» i verdi og kommet seg opp nå nasjonalt nivå. En økning i verdi så vi også hos dansegruppene i Cuzco i Peru som oppnådde lokal forhøyet status på grunn av at

indigenismo-ideologiens opphøyet den rurale indianske kulturens status. Dansegruppene som fremførte tradisjonelle danser fra sine regioner dannet organisasjoner i lokalsamfunnet og oppnådde opphøyet status. Dansegruppene brukte elementer fra de gamle indianske kulturene sammen med den nasjonale glorifiseringen av den indianske kulturen til å vise eleganse og anstendighet gjennom dansen (Mendoza 2000: 54, 110).

Kjarkas' hybride musikkstil, med en sterk andinsk side, har «oppnådd» å bli klassifisert som «nasjonalmusikk», i motsetning til regional musikk som tidligere har hatt liten nasjonal betydning. Populariteten av indianske instrumenter og den tradisjonelle musikken inn i det moderne har gradvis blitt akseptert i det bolivianske samfunn, det vil si av den bolivianske elite av ikke-indiansk bakgrunn. Eliten har akseptert at dette er en del av det bolivianske samfunns nasjonalmusikk, og at det ikke bare er europeisk musikk i boliviansk drakt som skal være nasjonalmusikk. Kjarkas hadde en visjon allerede da de begynte for over 40 år siden om at de skulle forandre Bolivia, og Kjarkas er en av de gruppene i landet som har vært med på å endre holdninger om indianerbefolkningen i landet fra noe negativt til noe positivt. Unge bolivianere strømmer ut i gatene for å danse folkedans til musikk av grupper som Kjarkas.⁸⁴ Med sitt musikalske talent har de skapt seg et *image* som en «boliviansk folkemusikkgruppe», med ønske om å innlemme alle de kulturelle variasjoner i sitt land for å skape et fellesskap. Selv om de først og fremst fremstår som en folkemusikkgruppe, har de evnen til å bli mottatt med åpne armer fra et publikum utenfor nasjonens grenser. Gjennom valg av navn på gruppa, bruken av rytmer og instrumenter, logo og iscenesetting viser de til landets variasjon i historie og kultur. De skaper et bånd nasjonalt mellom seg selv og det bolivianske folk i ulike regioner og knytter landet sammen, og de forener bolivianere på tvers av klassestruktur og region. De samler publikum fra Bolivias naboland, noe som skaper større toleranse mellom landene, og skaper forandring i det bolivianske samfunn uten et sterkt kritisk politisk syn.

Kjarkas er en del av det Leichtman kaller dalstrøksmusikk, hvor det har oppstått en hybrid blanding av tradisjonell og moderne andinsk musikk. De spiller på et autentisitetsbegrep fordi denne hybride musikken «føles» kulturell-historisk autentisk (ekte) når de bruker tradisjonelle andinske kulturelle elementer som panfløyter eller kler seg i *poncho*. Deres musikk gir inntrykk av at den er historisk ekte fra høylandet, og gjennom å bruke *kena*, panfløyter,

⁸⁴ Se intervju med Gonzalo Hermosa:

http://www.youtube.com/watch?v=cf0NnCyxbLo&playnext=1&list=PL9B128C2410A7267E&feature=results_main, 18.10.12.

melankolske melodier eller et kollektivt aspekt i musikken understrekes denne ekthetsfølelsen.

Michelle Bigenho har brukt Kjarkas' musikk i sin forståelse av sitt feltarbeid i gruppen *Música de Maestros*, som var av en annen musikksjanger innad i nasjonalmusikken. Bigenho skriver at hun ble opplært til å mislike Kjarkas fordi de appellerer til turistsiden av Bolivia, og det som Vesten skal oppfatte som autentisk boliviansk. Selv om andre nasjonale grupper ønsker å vise til at boliviansk musikk er mer enn bare tradisjonell høylandsmusikk med panfløyter, er Kjarkas en god nasjonal representant fordi de rommer så mye av de bolivianske musikkstilene. De er kanskje kledd i andinsk drakt og spiller musikken på andinske instrumenter, men de har variasjon i musikken på samme måte som det er variasjon i den bolivianske kulturen.

6.2 Konklusjon:

Gjennom analysen av tradisjonell og moderne andinsk musikk, og en analyse av de utvalgte melodiene, viser det at Kjarkas har et sterkt preg av andinskhet i sin bolivianske identitet. De rytmene som spilles som kommer fra andre områder enn Andesregionen blir inkorporert i Kjarkas' hybride musikkstil som omfavner alle de musikalske delene av Bolivia. Ved gjennomgang av eksemplene er det tydelig at Kjarkas ikke kun er romantiske sangere, protestsangere fra *Nueva Canción* eller folkemusikere. Jeg kan konkludere med at Kjarkas representerer både en boliviansk og en andinsk identitet, hvor den andinske siden ved identiteten utgjør en stor del av deres bolivianske identitet.

Jeg tror Kjarkas' musikk og gruppen som helhetsprodukt kan sammenfattes med ett ord, autentisk. De representerer en autenticitet både på det historisk-kulturelle plan hvor de andinske elementer kommer fram, men også gjennom det empirisk autentiske hvor de appellerer til dagens generasjoner med sitt magiske slør av «ekthet». Kjarkas representerer også en unik autenticitet gjennom at de spiller «god» musikk komponert fra sjelen som er fengende for publikum. Talentet og valg av tema som er regionale og universale er med på å gjøre Kjarkas folkekjære i andre land også utenfor Andesregionen. Fordi Kjarkas holder seg offisielt utenfor politiske spørsmål, og synger om tema som kan kjennes igjen i hverdagslivet i Bolivia, har de tilhengere som kan kjenne seg igjen musikken. Ved å synge om byen La Paz og fjellet *Illimani* (som i *Chuquiago Marka*) kan *paceños* (innbyggerne i La Paz) identifisere

seg med den melodien. Men, ved å bruke rytmen *takirari* eller *chacarera*, gir de andre ikke-andinere en mulighet til å identifisere seg med Kjarkas. For en fan som kommer utenfra Latin-Amerika (undertegnede), er det magiske sløret av autenticitet og talentfull kraft melodiene utstråler som gjør at de er populære. I min første tid som lytter av Kjarkas' musikk hadde jeg ingen forståelse for språket de sang på, men jeg kunne likevel si meg fan av gruppa på grunn av talentet som kommer fram i musikken, og ikke minst tonene fra de prekolumbiske instrumentene som *kena* og panfløyte som gir lytteren en empirisk følelse av at musikken er autentisk. Deres hybride stil høster stor popularitet fordi de spiller på bevisste valg av autenticitetslementer, som valg av navn på musikkgruppa, utformingen av logo, bruken av *poncho* og prekolumbiske instrumenter. De andinske og bolivianske elementene i melodiene gjør at Kjarkas gir et inntrykk av å representere det ene eller det andre. Svaret på oppgavens problemstilling om Kjarkas representerer en boliviansk eller andinsk identitet er at Kjarkas representerer både en boliviansk og en andinsk på samme tid. Utgangspunktet for at jeg først og fremst ønsket å finne ut av hvilken identitet de representerer, er at selv om de kommer fra Bolivia, utstråler de andinske elementer ved seg som jeg tror gjør at de er så folkekjære i andre andinske land i tillegg til Bolivia. Oppgavens problemstilling har dermed vært viktig for å utforske den bolivianske identiteten representert i Kjarkas' musikk. Den bolivianske identiteten rommer den kulturelle variasjonen som er i landet, og den andinske identiteten utgjør en stor del av denne. Å ha en boliviansk identitet er mer inkluderende enn den andinske identiteten, for å være boliviansk inkluderer det andinske i tillegg til kulturen i dalstrøkene og lavlandet. Hvis man identifiserer seg med en andinsk identitet, trenger det ikke nødvendigvis bety at man er boliviansk. I boliviansk kontekst utgjør den andinske identiteten en stor plass i den bolivianske identiteten, som kommer Kjarkas «til gode» i sin popularitet hos det bolivianske publikum. Utenfor Bolivias grenser kan det være at den andinske identiteten er sterkere, siden mange av deres publikum kan identifisere seg med den. Hvis det er slik at Kjarkas viser til en glorifisert turistside av Bolivia for det vestlige publikum, trenger ikke det heller nødvendigvis å være noe negativt. Alle land setter fokus på de fordeler landet har, og Kjarkas' musikk kan bolivianere være stolte av. For meg som forsker har det vært interessant å se at deres andinske side er såpass sterk. Deres musikk er kanskje «pakket inn» i en andinsk drakt som gir gruppa en troverdighet, men det er musikernes talent og trygghet i det de gjør som gir dem dette magiske sløret av autenticitet. Min analyse for å finne ut av om Kjarkas er representanter for en boliviansk eller andinsk identitet har gitt meg en konklusjon om at de

representerer begge, og dessuten gjør det på en måte som styrker både den bolivianske identiteten og den andinske identiteten på samme tid.

ETTERORD

Etter 40 år i gruppen annonserte Gonzalo Hermosa i april 2012 at han pensjonerer seg som aktiv musiker i Kjarkas.⁸⁵ Han sier i et intervju at det er på tide å gi plass til nye verdier, nye ideer og måter å være på til støtte for Kjarkas. Han vil fortsatt være med i gruppen som manager og direktør, og vil ikke forsvinne helt fra bildet. Gonzalo er den eldste i gruppen, og etter mange år med turnering er det på tide å overlate staffettpinnen til noen yngre. Han ønsker at den bolivianske musikken enten gjennom Kjarkas eller andre folkemusikkgrupper skal fortsette å eksistere, og han er også en aktiv støttespiller for gruppa Chila Jatun som består av den yngre generasjonen Kjarkas med sønner og nevøer til Kjarkas' medlemmer.⁸⁶ I intervjuet sier han også at Cochabamba ligger midt i mellom *altiplano* og den tropiske delen av Bolivia som har gitt området en kulturblanding. I dagens Bolivia har folkemusikk blitt noe å være stolt av i stedet for noe å skjemmes over slik det var tidligere. Unge mennesker fyller gatene for å danse til rytmer som *saya/caporales*. Kjarkas hadde en ønske om å forandre Bolivia – de hadde store planer allerede fra begynnelsen for 40 år siden - og i dag har den bolivianske musikken blitt stor over hele verden, mye ved hjelp av Kjarkas' musikk. Deres musikk har vært så populær, såpass at andre har ønsket å ta musikken for sin egen. *Lambada* er et eksempel som jeg nevnte tidligere i oppgaven, men i nyere tid har artister brukt *Llorando se fue*-melodien med tillatelse og skapt hits verden over. Nå er det en ny runde med copyright-diskusjoner for Kjarkas etter at melodien *Tiempo al tiempo* har blitt brukt i melodien *Afrika* av den franske gruppen, Soprano R.E.D.K.⁸⁷

Kjarkas' nyeste album heter *40 años después* (40 år etter) og kom ut i 2012. Kjarkas har vært på turné i over ett og et halvt år over hele verden på grunn av 40 års jubileet, og endte turneen i Europa. Jeg var så heldig å kunne oppleve deres avslutningskonsert i Stockholm, som dermed avrundet mitt arbeid med denne oppgaven. For meg som forsker har arbeidet med denne masteroppgaven vært en utrolig spennende, slitsom og lærerik prosess. Kjarkas' musikk har vært med meg i en årrekke, og det har vært et privilegium å få bli kjent med gruppa på et akademisk nivå. Det å studere gruppa mens de fortsatt er aktive har vært en fordel siden jeg selv har kunnet oppleve deres musikk på scenen, og snakket med noen av

⁸⁵ http://www.youtube.com/watch?v=rg7Ufb16chI&feature=youtube_gdata, og http://www.la-razon.com/la_revista/espectaculos/Fundador-Kjarkas-dejara-escenarios_0_1601839806.html, 26.04.12.

⁸⁶ <http://loskjarkas.com.bo/web/hist.html>, 16.11.11.

⁸⁷ http://www.youtube.com/watch?v=cf0NnCyxbLo&playnext=1&list=PL9B128C2410A7267E&feature=results_main, 18.10.12.

medlemmene. Om Kjarkas vil fortsette å lage musikk vil fremtiden vise, uansett lever deres musikalske arv gjennom deres sønner og nevøer. Kjarkas har betydd mye for det bolivianske samfunnet, og jeg håper de vil fortsette å skape positive inntrykk med sin musikk.

LITTERATURLISTE

Bøker og artikler

Aharonián, C. (1994): "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". *Latin American Music Review*. Vol. 15, No.2, side 189-225. University of Texas Press. Tilgang fra Jstor, 06.07.12.

A. L.L. (1954) "Las Danzas Populares Argentinas. Vol. 1 by Carlos Vega" i *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 6, s. 70-71. International Council for Traditional Music. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/835223>>, [06.07.12].

Adorno, R. (2001) *Guaman Poma and his Illustrated Chronicle from Colonial Peru. From a Century of scholarship to a New Era of Reading*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Anderson, B. (1996) *Forestilte Fellesskap. Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oversatt av Espen Andersen. Oslo: Spartacus forlag.

Baptista, M. (1975) *Tiwanaku*. Chur: Plata Publishing.

Baumann, M.P. (1985) "The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia)" i *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 17, s. 146-166. Tilgjengelig fra: JSTOR <<http://www.jstor.org>>, [28.06.12].

----- (2004) "Music and worldview of Indian Societies in the Bolivian Andes" i Kuss, M. (ed.) (2004) *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Bind. 1: *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. Kapittel 6. Austin; University of Texas Press.

Barth, F. (ed.) (1982) "Introduction" i *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. S. 1-37. Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget.

Bethell, L. (ed.) (1991) *The Cambridge History of Latin America. Latin America since 1930: Spanish South America. Volume VIII*. S. 509-583. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press.

Bigenho, M. (2002) *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave.

Cerrón-Palomino, R. (1987) *Lingüística Quechua*. Cuzco: Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas".

Citro, S. (2005) "Ritual y espectáculo en la música indígena: El caso de los jóvenes toba del Chaco argentino" i *Latin American Music Review*. Vol. 26, nr. 2, s. 318-346. University of Texas Press. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/4121682>>, [27.06.12].

Clark, W.A. (ed.) (2002) *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*. New York og London: Routledge.

Crapo, R.H. og P. Aitken (1986) *Bolivian Quechua Reader and Grammar-Dictionary*. Bind 1 og 2. Ann Arbor: Karoma Publishers Inc.

Cunningham, A. (2011) "No hay revolución sin canciones: Bolivian nationalism and its journey to the world music stage". Tilgjengelig fra Url: <<http://www.soundsandcolours.com/articles/bolivia/no-hay-revolucion-sin-canciones-bolivian-nationalism-and-its-journey-to-the-world-music-stage/>>, [12.03.12].

D'Altroy, T.N. (2002) *The Incas*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Ellingham, M., O. Duane og J. McConnachie (ed.) (2002) *The Rough Guide. World Music. Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific. An a-z of the music, musicians and discs*. Vol. 2. London: Rough Guide Ltd. Penguin Books.

Eriksen, T.H. (2010) *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. 3.utgave. New York og London: Pluto Press.

Fogal, R.E. (1977) "Argentina: The Guitar of the Pampas: Argentine Folk Music (The Chaqueños in Song and Dance-Magic Rituals of the Chacos", i *Ethnomusicology*. Vol. 21, nr. 3. University of Illinois Press på vegne av Society for Ethnomusicology. Tilgjengelig fra JSTOR < <http://www.jstor.org/stable/850752> > [06.07.12].

Fuglestad, F. og M. Løtveit og A.K. Eian (1994) *Latin-Amerika og Karibiens Historie*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Geertz, C. (1973) "Ch. 1: Thick Description. Toward and Interpretive Theory of Culture" i *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, div. of HarperCollinsPubs., Inc.

Grebe, M.E. (2004) "Amerindian Music of Chile" i Kuss, M. (ed.) (2004) *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Bind. 1: *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. Kapittel 8. Austin; University of Texas Press.

González, J.P. (2005) "The Making of a Social History of Popular Music in Chile: Problems, Methods, and Results" i *Latin American Music Review*. Vol. 26, nummer 2, s. 248-272. University of Texas Press. Tilgjengelig fra JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/4121680>>, [03.07.12].

Gordillo, S. (2002) "El cóndor andino como patrimonio cultural y natural de Sudamérica". Proyecto educativo COPANACU (Cóndor andino como patrimonio natural y cultural) gjort for Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba, Argentina. Universidad Nacional de Córdoba, s. 327-242. Tilgjengelig på <<http://www.cerrocoloradoweb.com.ar/cuaderno5.pdf>>, [26.06.12].

Grønmo, S. (1998) "Forholdet mellom kvalitative og kvantitative tilnærmingar i samfunnsforskningen" i *Kvalitative metoder i samfunnsforskning* i (Red) Kalleberg, R. og H. Holter. Universitetsforlaget.

Hardman, M.J. (ed) (1981) *The Aymara Language in Its Social and Cultural Context. A Collection of Essays on Aspects of Aymara Language and Culture*. Gainesville: University Presses of Florida.

Keesing, R.M. og A.J. Strathern (1998) *Cultural Anthropology. A Contemporary Perspective*. 3.utgave. USA: Thomson Wadsworth.

Klein, H.S. (2003) *A Concise History of Bolivia*. New York: Cambridge University Press.

Kuss, M. (ed.) (2004) *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. Bind. 1: *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. S. ix-xxvi og 101-180. Austin; University of Texas Press.

LAG-Bergen (1987) *Latinamerikansk historie, del 2*. Informasjonsgruppen i LAG-Bergen, Bergen Trykk A/S.

Leichtman, E. (1989) "Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective", i *Latin American Music Review*. Vol. 10, nr. 1, s. 29-52. University of Texas Press. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/780381>>, [19.11.10].

Martin, J.S.M (2002) "Ritual Conflict (Tinku) and Vindication of Indigenous Rights in Bolivia" i *Mountain Research and Development*. Vol. 22, nr. 4, s. 394-396. International Mountain Society. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/25164081>>, [24.04.12].

Mendoza, Z.S. (2000): *Shaping Society through Dance. Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Neumann, W.L. (2000) "Ch. 4: The Meanings of Methodology" i *Social Research Methods*. S. 63-88. Allyn & Bacon – A Pearson Education Company.

Pekkola, S. (1996) *Magical Flutes. Music Culture and Music Groups in a Changing Bolivia*. Lund: University Press.

Pérez Ruiz, M.L. (2000) "Nacido Indio. Discriminación y racismo en Bolivia", i *Revista Nueva Antropología*. Vol. XVII, nr. 58, s. 73-87. México D. F.

Poma de Ayala, F.G. (2008 [1615]) *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Redigert og forord av Franklin Pease G.Y., oversatt av Jan Szeminski. Bind 1, 2 og 3. 3.utgave. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Ragin, C. R. (1994) "Ch. 2: The Goals of Sosial Research" i *Constructing Sosial Research. The Unity and Diversity of Method*. Pine Forge Press.

Repstad, P. (2007) *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. 4.reviderte utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

Rios, F. (2010) "Bolero Trios, Mestizo Panpipe Ensembles, and Bolivia's 1952's Revolution", i *Ethnomusicology*. Vol. 52, nr. 2, s. 281-317. University of Illinois Press, på

vegne av Society for Ethnomusicology. Tilgjengelig fra JSTOR

<<http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.54.2.0281>>, [27.09.11].

----- (2012) "The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum" i *Ethnomusicology Forum*, 21:1, s. 5-29. Storbritannia: Routledge. Tilgjengelig fra <<http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2912.641408>>, [07.05.12].

Rossi, N. (1973) "Music of Argentina" i *Music Educators Journal*. Vol. 59, nr. 5, s. 51-53. Sage Publications, Inc på vegne av MENC: The National Association for Music Education. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/3394247>>, [06.07.12].

Sargeant, W. (1934) "Types of Quechua Music" i *The Musical Quarterly*. Vol. 20, nr. 2 (april), s. 230-245. Oxford University Press. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/738763>>, 02.05.12.

Soublette, L.G. (1962) "Formas musicales basicas del folklore chileno" i *Revista Musical Chilena*. Vol. 16, nummer 79, s. 49-59. Tilgjengelig fra URL: <www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13113/133a>, [29.07.12].

Templeman, R.W. (1998) "We are People of the *Yungas*, we are the *Saya* Race" i Whitten N. E & A. Torres (ed.) (1998) *Blackness in Latin America and the Caribbean. Social Dynamics and Cultural Transformations*. Bind. 1, Central America and Northern and Western South America. S. 426-443. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Torrego, L.G. (2002): *Gramática didáctica del español*. Madrid: CESMA.

Van Cott, D.L. (2003) "From Exclusion to Inclusion: Bolivia's 2002 Elections" i *Journal of Latin American Studies*. Vol. 35, nr. 4, s. 751-775. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/3875831>>, [06.07.12].

Wade, P. (1997) *Race and Ethnicity in Latin America*. London og Sterling, Virginia: Pluto Press.

Wara Céspedes, G. (1993) ""Huayño," "Saya," and "Chuntunqui": Bolivian Identity in the Music of "Los Kjarkas"", i *Latin American Music Review*. Vol. 14, nr. 1, s. 52-101. University of Texas Press. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/780009>>, [19.11.10].

----- (1984) "New Currents in "Música Folklórica" in La Paz, Bolivia", i *Latin American Music Review*. Vol. 5, nr. 2, s. 217-242. University of Texas Press. Tilgjengelig fra JSTOR <<http://www.jstor.org/stable/780073>>, [13.09.11].

Whitten N. E & A. Torres (ed.) (1998) *Blackness in Latin America and the Caribbean. Social Dynamics and Cultural Transformations*. Bind. 1, Central America and Northern and Western South America. S. 335-356 og 426-443. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Internettkilder

Det bolivianske flagget, tilgjengelig fra URL:

<http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/vida-y-futuro/20120817/la-bandera-boliviana.simbolo-de-libertad-e_182344_386051.html>, [04.11.12], og URL: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/flags/flagtemplate_bl.html>, [04.11.12 og 12.06.12].

Chuntunqui, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.rebocultura.net/paginas/contenido.php?con=danzas&id=20>>, [10.11.12].

Dokumentar om *bombo legüero*, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.youtube.com/watch?v=DW5pFFMmW4g>>, [10.05.12].

Fakta om Bolivia, tilgjengelig fra URL: <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/bl.html>>, [24.08.12].

Kart over Bolivia, tilgjengelig fra URL: <<http://www.explorebolivia.com/our-country/map-of-bolivia/>>, [28.06.12].

Kjarkas, <www.loskjarkas.com.bo>, kontinuerlig brukt.

Kjarkas, <www.loskjarkas.com>, kontinuerlig brukt.

Musikkfestival i Japan hvor Kjarkas kom på 14.plass i 1984, tilgjengelig fra URL:

<<http://users.telenet.be/wpsf/WPSF1984.htm>>, [13.03.12].

Musikk fra Ecuador, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/index/ritmos.php>>, [20.10.12].

Nettartikkel om Chicaloma, Bolivia utgitt 26.07.01, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.canalsolidario.org/noticia/chicaloma-un-pueblo-africano-en-el-corazon-de-sudamerica/542>>, [07.05.12].

Nettavis La Razón fra Bolivia, tilgjengelig fra URL: <[http://www.la-](http://www.la-razon.com/la_revista/espectaculos/Fundador-Kjarkas-dejara-esenarios_0_1601839806.html)

[razon.com/la_revista/espectaculos/Fundador-Kjarkas-dejara-esenarios_0_1601839806.html](http://www.la-razon.com/la_revista/espectaculos/Fundador-Kjarkas-dejara-esenarios_0_1601839806.html)>, [26.04.12].

Nettavis med artikkel etter Wilson Hermosa´ død, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.radioantenasur.com.pe/blog/2008/02/13/muere-wilson-hermosa-uno-de-los-fundadores-de-los-kjarkas/>>, [13.03.12].

Nettside hvor man kan se på videoklipp, <www.youtube.com>.

Nettsiden til danseensemblet Los Sambos som forteller om de ulike rytmene, tilgjengelig fra

URL: <www.losSambos.com> [24.04.12, 03.05.12, 07.05.12,].

Oppslagsverk for musikk: Virginia Tech sine hjemmesider, tilgjengelig fra URL:

<www.music.vt.edu>, [08.05.12].

Oppslagsverk: om panfløyter, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/441472/panpipe>>, [15.05.12]. Om wayno-rytmen, <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/274461/huayno>>, [20.10.12].

Oppslagsverk: Store Norske leksikon, <www.snl.no>, kontinuerlig brukt.

Ordbok på nett av Teodoro Marka M, s. 10, tilgjengelig fra URL:

<http://aymara.org/biblio/diccio_tarapaca.pdf>, [27.06.12].

Ordbok på nett, tilgjengelig fra URL: <<http://ordnett.no/search?search=conjunto&lang=es>>, [11.05.12].

Ordbok på nett, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=6>>, [27.06.12].

Panfløyter i Norge: tilgjengelig fra URL: <www.roarengelberg.no>

Rytmeinstrument, tilgjengelig fra URL:

<<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textg/guiro.html>>, [08.05.12].

Takirari, tilgjengelig fra URL:

<http://www.bolivia.com/empresas/cultura/Danzas_Tradicionales/taquirari.asp>, [27.06.12].

Wikipedia, om melodien *El Cóndor Pasa*, tilgjengelig fra URL:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/El_C%C3%B3ndor_Pasa_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/El_C%C3%B3ndor_Pasa_(song))>, [19.11.10].

Wikipedia, om Whipala-flagget, tilgjengelig fra URL:

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Banner_of_the_Qulla_Suyu.svg>, [03.10.12]. Om

Solporten, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Zonnepoort_tiwanku.jpg>, [18.10.12].

VEDLEGG

Vedlegg 1: Diskografi⁸⁸

- 1976 Bolivia
- 1977 Kutimuy
- 1977 Sueño milenario de los Andes
- 1980 Cóndor mallku
- 1981 Canto a la mujer de mi pueblo
- 1981 Desde el alma de mi pueblo
- 1982 En vivo desde Europa
- 1983 Sol de los Andes
- 1984 Pueblos perdidos
- 1985 Los Kjarkas desde Japón
- 1987 El amor y la libertad
- 1988 Chuquiago marka
- 1989 Génesis aymara
- 1989 Sin palabras (Ch'uwa Yacu)
- 1990 Los Andes descubrió su rostro milenario
- 1991 Tecno Kjarkas (recopilatorio en estilo [tecno](#))
- 1992 El árbol de mi destino
- 1993 Hermanos
- 1994 A los 500 años
- 1995 Quiquin... Pacha
- 1996 Sentimiento Andino
- 1997 Por siempre (recopilatorio)
- 1998 Al carnaval
- 1998 El líder de los humildes
- 1999 El concierto del siglo (vídeo concierto)

⁸⁸ Kilde: www.loskjarkas.com.bo

2000 Kaluyos y pasacalles
2001 30 años solo se vive una vez (recopilatorio)
2001 Lección de vida
2001 Navidad en los Andes (Villancicos)
2002 Que no muera la tradición Vols. 4 y 5
2004 Más allá (DVD concierto)
2006 35 años
2012 40 años después

Vedlegg 2: Ordliste

I denne ordlisten har jeg samlet de ikke-norske ordene i oppgaven. Jeg har ikke tatt med navn på melodier eller album, og heller ikke alle ordene i musikktekstene. Forkortelsene som står etter ordene viser hvilket språk det er: ay. betyr aymara; eng. betyr engelsk; g. betyr guaraní; gr. betyr gresk; sp. betyr spansk og q. betyr quechua.

A

<i>Abarcas</i> (sp.)	Sandaler
<i>Andinismo</i> (sp.)	Ideologi der andinsk kultur står sentral
<i>Antara</i> (ay.)	Panfløyte
<i>Altiplano</i> (sp.)	Høylandet i Andesfjellene
<i>Ayllu</i> (q.)	Klan eller slektsgruppe
<i>Aymara</i> (ay.)	Indiansk språk og kultur

B

<i>Bailecito</i> (sp.)	Musikkrytme fra Sør-Amerika
<i>Bombín</i> (eller <i>borsalino</i>) (sp.)	Bowlerhatt
<i>Bombo</i> (<i>legüero/zamba</i>) (sp.)	Tromme

C

<i>Cajón</i> (sp.)	Afro-peruansk tromme
<i>Campeño/a</i> (sp.)	Bonde/småbonde
<i>Cascabeles</i> (sp.)	Metallbjeller
<i>Capataz</i> (sp.)	Slavedriveren i kolonitiden
<i>Caporales</i> (sp.)	Musikkrytme fra Bolivia
<i>Chacarera</i> (sp.)	Musikkrytme fra Argentina
<i>Charango</i> (sp.)	Et gitarlignende instrument på størrelse med en ukulele med 12 strenger
<i>Chay</i> (q.)	Denne/dette
<i>Chínchay sureño</i> (sp.)	Quechua-dialekten i Cuzco-regionen i Peru
<i>Chuntunqui</i> (sp.)	Musikkrytme fra Bolivia
<i>Conjunto andino</i> (sp.)	Det andinske ensemble
<i>Criollo/a</i> (sp.)	Kreol

<i>Cueca</i> (sp.)	Musikkrytme fra Sør-Amerika
<i>Cumbia</i> (sp.)	Musikkrytme fra Colombia

D

<i>Diablada</i> (sp.)	Musikkrytme fra Bolivia
-----------------------	-------------------------

E

<i>Entrada</i> (sp.)	Inngang
<i>Estilo Kjarkas</i> (sp.)	Kjarkas egen musikkstil
<i>Ethnos</i> (gr.)	Folk eller nasjon

F

G

<i>Groove</i> (eng.)	Det som får deg til å digge musikken
<i>Güiro</i> (sp.)	Rytmeinstrument

H

<i>Hermano/a</i> (sp.)	Bror/søster
------------------------	-------------

I

<i>Indígena</i> (sp.)	Innfødt, brukes for å omtale indianerne
<i>Indigenismo</i> (sp.)	Ideologi som setter indianske verdier i høysetet; betegnelse på en type statlig velferdspolitik overfor indianerne over hele Latin-Amerika mellom ca 1920 og 1980 som tok sikte på å løfte indianerne inn i nasjonen, forlatt utover 80-tallet pga dens paternalistiske preg
<i>Indio</i> (sp.)	Indianer
<i>Inti</i> (q.)	Solguden i <i>Tiwanaku</i> -kulturen samt i Inkakulturen
<i>Inti-illapa</i> (q.)	Tordenguden i <i>Tiwanaku</i> -kulturen samt i Inkakulturen

Ira og Arca (sp.) Navn på panfløytenes fordeling mellom leder og følger

J

Jina (q.) På denne måten/slik

K

Kantus (ay.) Musikkrytme fra Bolivia

Kantuta (q.) Bolivias nasjonalblomst

Kena (q.) Prekolumbisk fløyte

Kharka (q.) En type festning som ble bygget i tiden før de spanske erobrerne kom som en beskyttelse mot inntregning utenfra. Selve ordet refererer til frykt eller mistanke

L

LL

Lluchus Luer med ørelapper

M

Malta bajo (lav) eller *alto* (høy) (q./sp.) Panfløytene i den midtre størrelsen

Mauchi (ay.) Afro-boliviansk musikkrytme

Mestis eller *mestizo/a* (no./sp.) Opprinnelig en av blandet «rase» mellom spanjol og indianer; senere en av kulturell blanding

Mestizaje (sp.) Kulturblanding

Morenada (sp.) Musikkrytme fra Bolivia

Música andina (sp.) Andinsk musikk

Música autóctona (sp.) Opprinnelig musikk

Música criolla (sp.) Kreolsk musikk

Música folklórica (sp.) Folkemusikk

Música nacional (sp.) Nasjonalmusikk

N

<i>Nueva Canción/Canto Nuevo</i> (sp.)	«Ny sang», musikk med tekst som protesterte mot urettferdighet i samfunnet
<i>Negro/a</i> (sp.)	Svart (brukt om den svarte befolkningen)

O

P

<i>Paceños</i>	Innbyggerne i La Paz
<i>Pacha Mama</i> (q.)	Jordguddommen i andinsk kultur («Moder jord»)
<i>Peninsular</i> (sp.)	I kolonitiden betegnelse på person som er født i Spania
<i>Peñas</i> (sp.)	Musikkrestaurant eller nattklubb hvor man spiller folkemusikk
<i>Pollera</i> (sp.)	Skjørt
<i>Poncho</i> (sp.)	Klesplagg
<i>P'ulu</i> (q.)	Den nest minste panfløyten

Q

<i>Quechua</i> (sp.)	Inkaenes språk, fortrente de andre språkene i Andes (unntatt aymara) i løpet av Inkatiden og kolonitiden
----------------------	--

R

<i>Rasqueado</i> (sp.)	Skrapende (etter verbet <i>rascar</i>); om charango-spilling: klimprende
<i>Ronroco</i> (sp.)	Bassversjonen av <i>charango</i>
<i>Runa Simi</i> (q.)	quechuatalendes betegnelse på sitt eget språk

S

<i>Sambo/a</i> (sp.)	En av blandet «rase» mellom indianer og svart
<i>San Juanito</i> (sp.)	Musikkrytme fra Ecuador
<i>Sanka</i> (q.)	Den nest største panfløyten
<i>Saya</i> (ay.)	Afro-boliviansk musikkrytme

<i>Siku</i> (q.)	Panfløyte
<i>Sonqo</i> (q.)	Hjerte
<i>Suli</i> (q.)	Den minste panfløyten

T

<i>Taita Inti</i> (q.)	Fader Sol
<i>Takirari</i> (q.)	Musikkrytme fra Bolivia
<i>Tarka</i> (q.)	Prekolumbisk fløyte
<i>Tinku</i> (q.)	Andinsk musikkrytme fra Bolivia
<i>Tiwanaku</i> (ay.)	Prekolumbisk sivilisasjon
<i>Tobas</i> (sp.)	Musikkrytme fra Bolivia
<i>Tonada</i> (sp.)	Musikkrytme fra Bolivia
<i>Toyo</i> (q.)	Den største av panfløytene
<i>Tropa</i>	Orkestertrupp
<i>Tipoy</i> (g.)	Tradisjonell kvinnedrakt fra lavlandet

U

V

<i>Vihuela</i> (sp.)	Gitar
<i>Viracocha</i> (q.)	Skaperguden i i Tiwanaku-kulturen samt i inkakulturen

W

<i>Wa</i> (ay.)	Å gråte/klage og å synge
<i>Wankara</i> (q.)	Tromme
<i>Wayno</i> (q.)	Andinsk musikkrytme fra Peru og Bolivia
<i>Whipala</i> (q.)	Det indianske flagget

X

Y

Z

Zamba (sp.)

Musikkrytme fra Argentina

Zemba (eller *la cueca negra*) (sp.)

Afro-boliviansk musikkrytme

Zampoña (sp.)

Panfløyte